T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ ENSTİTÜSÜ
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ ANABİLİM DALI

İKİNCİ MEŞRUTİYET'TEN CUMHURİYET'E MODERNLEŞME SÜRECİNDE KARİKATÜRLERDE KADIN İMGESİ (1908 – 1934)

DOKTORA TEZİ
FATMA YALÇIN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Aynur SOYDAN ERDEMİR

İstanbul 2026

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ ENSTİTÜSÜ
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ ANABİLİM DALI

İKİNCİ MEŞRUTİYET'TEN CUMHURİYET'E MODERNLEŞME SÜRECİNDE KARİKATÜRLERDE KADIN İMGESİ (1908 – 1934)

DOKTORA TEZİ
FATMA YALÇIN
Öğrenci No: 2902180006

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Aynur SOYDAN ERDEMİR

İstanbul 2026

“Doktora olarak sunduğum “İkinci Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Modernleşme Sürecinde Karikatürlerde Kadın İmgesi (1908-1934)” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğundan, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.”

10 Ocak 2026
Fatma Yalçın

İKİNCİ MEŞRUTİYET’TEN CUMHURİYET’E MODERNLEŞME SÜRECİNDE KARİKATÜRLERDE KADIN İMGESİ (1908 – 1934)

Fatma YALÇIN

ÖZ

Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’ne uzanan modernleşme serüveninde basın, sadece bilgi aktarım aracı değil, aynı zamanda yeni bir toplumsal tahayyülün ve siyasal kimliğin inşa sahası olmuştur. Bu süreçte mizah basını; karmaşık siyasal gündemi sadeleştirme gücü ve toplumsal eleştiriye sunduğu alanla, modernleşme projelerinin en dinamik unsurlarından biri olarak öne çıkmıştır. Ancak bu "gülmece" alanı, bir yandan modernleşmenin ideolojik taşıyıcılığını üstlenirken diğer yandan eril bakış açısını ve ataerkil normları karikatürler aracılığıyla yeniden üretmiştir.

Bu çalışma, İkinci Meşrutiyet’in ilanından Cumhuriyet’in ilk on yılına kadar olan süreçte, kadının mizah basınındaki temsil biçimlerini ve bu temsilin toplumsal cinsiyet rejimiyle olan ilişkisini incelemektedir. İkinci Meşrutiyet’le birlikte kamusal görünürlüğü artan kadın figürü; mizah sayfalarında özgürlüğün ve yeniliğin alegorik taşıyıcısı olarak sunulmuş, fakat aynı zamanda geleneksel düzeni tehdit eden bir unsur olarak ataerkil kaygıların odağı haline gelmiştir. Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele yıllarında “fedakâr anne” imgesiyle kutsanan kadın, Erken Cumhuriyet Döneminde ise modern ulusun vitrini ve “yeni yurttaş” figürü olarak idealize edilmiştir. Bu temsillere karşın kadın, eleştiri ve hiciv aracılığıyla denetlenen bir toplumsal norm alanı içinde yer almış, karikatürlerde kadın imgesinin hem süreklilik hem kırılma momentleriyle ilerlediği anlaşılmıştır.

Tez kapsamında, dönemin mizah dergilerinden seçilen karikatürler üzerinden bir görsel okuma yapılmış, kadın imgesinin özgürlük ve medeniyet alegorileri, tesettür ve kamusal görünürlük tartışmaları, moda ve tüketim kültürü, kadın emeği, aile düzeni, ahlak rejimi ve yurttaşlık ideali gibi temalar etrafında nasıl kurgulandığı incelenmiştir. Mizahın toplumsal dönüşümü yansıtan aynası altında, modern kadın kimliğinin inşası ile eril tahakkümün sürekliliği arasındaki gerilimli ilişki ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mizah basını, kadın temsilleri, toplumsal cinsiyet, modernleşme, karikatür.

THE IMAGE OF WOMAN İN CARİCATURES WİTHİN THE PROCESS OF MODERNİZATİON FROM THE SECOND CONSTİTUTİONAL ERA TO THE REPUBLİC (1908 – 1934)

Fatma YALÇIN

ABSTRACT

In the modernization trajectory extending from the Ottoman Empire to the Republic of Türkiye, the press functioned not only as a medium of information but also as a crucial site for the construction of a new social imagination and political identity. Within this process, the satirical press emerged as one of the most dynamic components of modernization projects, owing to its ability to simplify complex political agendas and to provide a space for social critique. However, this realm of satire, while serving as an ideological vehicle of modernization, simultaneously reproduced the male gaze and patriarchal norms through caricatures.

This study examines the modes of representation of women in the satirical press from the proclamation of the Second Constitutional Period to the first decade of the Republic, and analyzes the relationship between these representations and the prevailing gender regime. With the Second Constitutional Period, the female figure—whose public visibility increased—was presented in satirical publications as an allegorical bearer of freedom and innovation; yet at the same time, she became the focal point of patriarchal anxieties as a figure perceived to threaten the traditional order. During the years of the First World War and the National Struggle, women were sanctified through the image of the “self-sacrificing mother,” while in the Early Republican period they were idealized as the showcase of the modern nation and as the figure of the “new citizen.” Despite these representations, women were situated within a field of social norms regulated through critique and satire, revealing that the female image in caricatures progressed through moments of both continuity and rupture.

Within the scope of the thesis, a visual analysis is conducted through selected caricatures from satirical magazines of the period, examining how the female image was constructed around themes such as allegories of freedom and civilization, debates on veiling and public visibility, fashion and consumer culture, women’s labor, family order, moral regimes, and the ideal of citizenship. Through satire’s function as a mirror reflecting social transformation, the study reveals the tense relationship between the construction of modern female identity and the persistence of male domination.

Keywords: Humor press, female representations, gender, modernization, caricature.

ÖZ……………………………………………………………………………iii

ABSTRACT……………………………………………………………………iv

ÖNSÖZ…………………………………………………………………….....ix

ŞEKİL LİSTESİ……………………………………………………………...xi

KISALTMALAR………………………………………………………..xxii

Metot ve Kaynakların Değerlendirilmesi………………………………………xxiii

Giriş……………………………………………………………………………...1

1 I. BÖLÜM: OSMANLI – TÜRK MODERNLEŞMESİ VE KADIN......................9

1.1 Modernleşmenin Siyasi Zemini….…………..………………………...9

1.2 İkinci Meşrutiyet Döneminde Kadın Tartışmaları ve Dönüşümler……...17

1.2.1. Dönemin Başlıca Fikir Akımlarının Kadına Bakışı ………….19

1.2.2. Kadının Eğitimi…………………………………………….....25

1.2.3. Kadının Statüsü ve Hukuku……………………………….....32

1.2.4. Kadın Dernekleri ve Dergileri………………………………...34

1.2.5. Moda ve Kadın……………………………………………….37

1.3 Birinci Dünya Savaşı'ndan Cumhuriyet'e Kadın………………………43

1.3.1 Birinci Dünya Savaşı ve Kadın Emeği………………………46

1.3.2 Toplumsal Yaşam İçinde Kadın Üzerinden İnşa Edilen Ahlak……………………………………………………...52

1.3.3 Kadın Hareketinin Dönüşümü: Feminizm Milliyetçilik ve Siyasal Hak Arayışı……………………………………….56

1.4 Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın Hakları...…………....................64

1.4.1 Akademik Çalışmalardaki Yorumlardan Örnekler………….64

1.4.2 Toplumsal ve Siyasal Alanda Kadın ……………………….67

1.4.2.1 Eğitim Hakkı…………………………………………..67

1.4.2.2 Medeni ve Siyasal Haklar……………………………72

2 II. BÖLÜM: MİZAH BASINI VE MODERNLEŞME SÖYLEMİ ……….………81

2.1 İkinci Meşrutiyet Dönemi Mizah Basını ……………….……………..85

2.2 Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele Dönemi Mizah Basını ……….100

2.3 Erken Cumhuriyet Dönemi Mizah Basını …….………………………..109

2.4 İkinci Meşrutiyetten Cumhuriyete Kadının Mizah Basınında Yer Alma Biçimleri ……………………………………………………………...127

3 III. BÖLÜM: İKİNCİ MEŞRUTİYET DÖNEMİ MİZAH BASININDA KADIN İMGESİ…………………………………………………………………….130

3.1 Modernleşme Söyleminin Çelişkili Yansımaları …………….……...138

3.2 Tesettür Tartışmaları ve Kadın İmgesi ………………………………147

3.3 Alay Edilen Moda Algısı ……………………………………………159

3.4 Değişen Kadın Algısı ve Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Dönüşümü….180

3.5 Gayrimüslim Kadın Betimlemeleri ve Erotikleştime Eğilimleri………200

3.6 Sahneye Çıkan Kadın İmajı: Grotesk Beden ve İtibarsızlaştırma………211

3.7 Sembol Olarak Anlam Yüklenen Kadın Bedeni: Dişil Temsilin Yükselişi……………………………………………………………..219

3.8 Günlük Yaşam İçinde Kadın Temsilleri…………….…………..............243

4 IV. BÖLÜM: BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE MİLLİ MÜCADELE DÖNEMİ MİZAH BASININDA KADIN İMGESİ……………………………………..250

4.1 Savaşın Gerçeküstü Dişil Sembolleri ………………………………….262

4.2. Barış – Lozan Antlaşması Sürecinin Kadın Bedeni Üzerinden Cisimleşmesi…………………………………………………………290

4.3 Çalışan Kadının Eril Temsili……………………………………..305

4.4 Kadın Erkek Eşitliği Tartışmaları ve Değişen Toplumsal Cinsiyet Roller……………………………………………………………….320

4.5 Kadın Üzerinden İnşa Edilen Ahlaki Buhran Söylemi………………..326

4.6 Kadın Bedeninin Erotik Temsili ve Ahlaki Çelişkiler ………………..376

4.7 Kamusal Alanda Görünen Kadına Yüklenen Anlamlar ………………394

4.8 Vatan ve Namus Kavramlarının Beden Bulma Hali……......................411

4.9 Moda İsraf ve Milli Kimlik: Asri Kadının Giyimi Tartışmaları……….421

4.10 Asrileşen Aşk, Apartman Hayatı ve Kadın İmgesi…………………..447

4.11 Mecburi İzdivaç Tartışmaları…………………………………………467

4.12. Hukuki Boşluktan Reform Arayışına: Taaddüd-i Zevcat ve Çocuk Evlilikleri (1917 – 1924)…………………………………………………..475

5. V. BÖLÜM: Cumhuriyet Dönemi Mizah Basınında Kadın İmgesi…………….484

5.1 Mütarekeden Erken Cumhuriyet'e İstanbul Hanımı Figürü: Modernlik, Siyaset ve Eleştirel Temsiller………………………………………………499

5.2 İstanbul Hanımları - Türk Ocağı Toplantıları ve Kadınların Hak Mücadelesi……………………………………………………………………538

5.3 Dişi Cumhuriyet - Erken Dönem Karikatürlerinde Dişil Alegoriler……548

5.4 Nüfusun İnşasında Kadın: Doğurganlık Siyaseti, Annelik ve "Gürbüz Nesil" İdeali…………………………………………………………………..572

5.5 Modernitenin Dişil Tehdidi: Tehlikeli Kadın/Femme Fatale Figürü….587

5.6 Erotikleştirilmiş Kadın İmgesi: Arzu Teşhir ve Modern Beden Temsili………………………………………………………………………611

5.7 Modernliğin Cinsiyet Krizi: Kadınlaşan Erkekler, Erkekleşen Kadınlar (1922–1927 Arası Geçiş Dönemi)………………………………………633

5.8. Modernleşen Eğitim Sistemimin Çelişkili Temsilleri…………………652

5.9 Kahvehaneden Camiye: Cumhuriyet’in Kamusal Mekanlarında Kadın İmgesi……………………………………………………………..663

5.10 Medeni Kanun’un İlk Yıllarında Aile Hukukunun Mizahi Temsili…………………………………………………………………676

SONUÇ…………………………………………………………………………685
KAYNAKÇA ...………………………………………………………………694

ÖN SÖZ

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yüzyılından Türkiye Cumhuriyeti'nin inşasına uzanan süreç, toplumsal yapının her katmanında köklü dönüşümlerin yaşandığı bir döneme tekabül eder. Bu modernleşme serüveni içerisinde kadın; sadece hukuki reformların bir öznesi değil, aynı zamanda Doğu ile Batı, gelenek ile modernlik arasındaki çatışmaların merkezine yerleştirilen sembolik bir temsil alanı olmuştur. Literatürde genellikle resmi belgeler ve siyasi kronolojiler üzerinden takip edilen bu süreç, gündelik hayatın ve popüler kültürün en dinamik mecrası olan mizah basınında ise çok daha sarsıcı, ironik ve çok katmanlı bir karşılık bulmuştur.

Lisans eğitimimi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde tamamlamış olmam, bu tezin metodolojik şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Sinema eğitiminin kazandırdığı "kadrajlama", "kompozisyon" ve "görsel anlatı" disiplini; arşiv sayfalarındaki karikatürlere sadece birer çizim olarak değil, dönemin toplumsal cinsiyet rejimini inşa eden veya ona direnç gösteren görsel birer "argüman" olarak bakmamı sağlamıştır. Bu çalışma, vizörden bakmanın kazandırdığı görsel okuma pratiğini tarihsel bir araştırma titizliğiyle birleştirerek, eril mizahın satır aralarında kalan kadın anlatılarını gün yüzüne çıkarma çabasının bir ürünüdür.

"İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Modernleşme Sürecinde Karikatürlerde Kadın İmgesi (1908-1934)" başlığını taşıyan bu çalışma, İkinci Meşrutiyet'in ilanından Türk kadınının siyasal haklarını tam olarak elde ettiği sürece kadar olan dönemi kapsar. Çalışmanın ana gövdesini oluşturan karikatür havuzunun oluşturulmasında; Milli Kütüphane, İBB Atatürk Kitaplığı, İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM) ve SALT Araştırma gibi kurumların zengin süreli yayın arşivlerinden istifade edilmiştir.

Beş ana bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde, Osmanlı-Türk modernleşmesi süreci; İkinci Meşrutiyet'ten Erken Cumhuriyet'e kadar olan tarihsel kesitte siyasi zemin, kadın hakları tartışmaları, eğitim, hukuk ve çalışma yaşamı ekseninde teorik olarak ele alınmıştır. İkinci bölümde, çalışmanın temel veri kaynağı olan mizah basınının 1908-1934 yılları arasındaki tarihsel gelişimi; Meşrutiyet, Birinci Dünya Savaşı, Milli Mücadele ve Cumhuriyet dönemlerindeki söylemsel dönüşümleriyle birlikte incelenmiştir. Tezin analiz gövdesini oluşturan müteakip üç bölümde ise karikatürler üzerinden tematik çözümlemelere gidilmiştir. Bu bağlamda üçüncü bölümde, İkinci Meşrutiyet dönemi; dördüncü bölümde, Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele yılları; nihayet beşinci bölümde ise Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte inşa edilen yeni kadın ideali, mizahın barındırdığı eleştirel ve hicvi unsurlar aracılığıyla, dönemin sosyo-politik bağlamı içerisinde analiz edilmiştir.

Bu uzun soluklu akademik yolculukta desteğini hissettiğim pek çok kişiye teşekkür borçluyum. Öncelikle, çalışmamın her aşamasında engin birikimiyle yolumu aydınlatan, teşvik edici eleştirileri ve akademik titizliğiyle ufkumu açan değerli danışman hocam Doç. Dr. Aynur Soydan Erdemir'e en içten şükranlarımı sunarım.

Tez izleme komitemde yer alarak kıymetli yönlendirmeleriyle çalışmamın niteliğini artıran hocalarım Doç. Dr. Hayrunisa Alp Özal ve Prof. Dr. Şule Daldal'a; tez savunma jürimde bulunma nezaketini göstererek yapıcı ve ufuk açıcı katkılarıyla yer alan Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk ve Prof. Dr. Fatmagül Demirel'e tüm kalbimle müteşekkirim. Akademik yolculuğum boyunca derslerinden ve birikimlerinden feyz aldığım, tarih alanına disiplin dışından dahil olmuş bir araştırmacı olarak ufkumu açan kıymetli hocalarım Prof. Dr. Mustafa Budak, Prof. Dr. Serkan Tuna, Prof. Dr. Işıl Çakan Hacıibrahimoğlu, Prof. Dr. Nilüfer Erdem, Doç. Dr. Önder Kocatürk, Doç. Dr. Ökkeş Kürşad Karacagil'e ve tüm enstitü kadrosuna teşekkürü bir borç bilirim.

Tüm eğitim hayatım boyunca her çalışmamda olduğu gibi, bu tezin hazırlık aşamasında da varlıklarıyla bana güven veren, sonsuz bir özveriyle yanımda duran annem Kudret Yalçın'a, babam Emir Ömer Yalçın'a, kız kardeşim Süreyya Güngör'e ve tüm kıymetli aile bireylerine ne kadar teşekkür etsem azdır.

Bu zorlu ve uzun soluklu süreçte akademik dayanışmalarıyla yanımda olan değerli dostlarım Ecem Altınkılıç, Yusuf Yıldırım, Semanur Çelikbağ ve Meliha Nur Çerçinli'ye teşekkürü bir borç bilirim.

Türkiye'nin modernleşme tarihini görsel bir bellek üzerinden yeniden düşünmeye davet eden bu çalışmanın, araştırmacılar için faydalı bir kaynak olmasını dilerim.

Fatma Yalçın

İstanbul, 2026

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Yeniçeri Numara 5 19 Kanunuevvel 1326 (1 Ocak 1911) 1
Şekil 2. Resimli Perşembe Numara 99 - 14 Nisan 1927 75
Şekil 3. Akşam 19 Nisan 1935 79
Şekil 4. Beberuhi Numara 2 – 2 Şubat 1898 88
Şekil 5. Boşboğaz ile Güllabi Numara 14 – 11 Eylül 1324 (24 Eylül 1908) 91
Şekil 6. Hayal-i Cedid Numara 67 13 Kanunuevvel 1326 28 Kanunusani 1911 95
Şekil 7. Baba Himmet Numara 2 - 25 Ramazan 1329 – 5 Eylül 1327 (18 Eylül 1911) 96
Şekil 8. Leylak Numara 1- 15 Mayıs 1330 - 28 Mayıs 1914 99
Şekil 9. Leylak Numara 1- 15 Mayıs 1330 - 28 Mayıs 1914 100
Şekil 10. Karagöz Numara 798 - 5 Eylül 1331 (18 Eylül 1915) 102
Şekil 11. Aydede Numara 2 – 5 Kanunusani 1338 – 5 Ocak 1922 106
Şekil 12. Yeni Köroğlu, Numara 37 – 1 Eylül 1928 115
Şekil 13. Yeni Köroğlu Numara 40 – 12 Eylül 1928 115
Şekil 14. Karagöz Numara 1851 – 12 Kanunuevvel 1341 (12 Aralık 1925) 116
Şekil 15. Karagöz Numara 1852 – 16 Kanunuevvel 1341 – 16 Aralık 1925 116
Şekil 16. Karagöz Numara 1802 – 20 Nisan 1925 117
Şekil 17. Karagöz Numara 1838 – 9 Rebiyülahir 1344 8 Teşrinievvel 1342 (1926) 118
Şekil 18. Akbaba Numara 131 – 6 Mart 1340 (1924) 119
Şekil 19. Akbaba 196 20 Teşrinievvel 1340 – 20 Ekim 1924 120
Şekil 20 – Zümrüdüanka Numara 223 – 16 Nisan 1925 121
Şekil 21. Karagöz Numara 1906 – 21 Haziran 1926 123
Şekil 22. Papağan Numara 16 – 17 6 – 13 Ağustos 1340 (1924) 126
Şekil 23: Kalem Numara 17 – 12 Kanunuevvel 1324 131
Şekil 24. Lak Lak Numara 12 24 Eylül 1325 (7 Ekim 1909) 132
Şekil 25. Cem Numara 16 – 12 Şubat 1326 (25 Şubat 1911) 133
Şekil 26. Kalem Numara 63 – 12 Teşrinisani 1325 (25 Kasım 1909) 134
Şekil 27. Davul numara 15 14 Şubat 1324 (27 Şubat 1909) 135
Şekil 28. Davul Numara 13 – 14 Kanunusani 1324 (27 Ocak 1909) 135
Şekil 29. Falaka Numara 3 – 1 Ağustos 1327 (14 Ağustos 1911) 136
Şekil 30. Coşun Kalender Numara 5 – 23 Rebiyülahır 1327 - 30 Nisan 1325 – 13 Mayıs 1909 137
Şekil 31. Karagöz Numara 514 – 30 Cemaziyelevvel 1331 24 Nisan 1329 -7 Mayıs 1913 138
Şekil 32. Davul - Numara 5 - 11 Teşrinisani 1324 (24 Kasım 1908) 141
Şekil 33. Kalem - Numara 58 - 8 Teşrinievvel 1325 (21 Ekim 1909) 142
Şekil 34. Kalem Numara 58 – 8 Teşrinievvel 1325 (21 Ekim 1909) 144
Şekil 35. Karagöz 511 19 Cemaziyelevvel 1331 13 Nisan 1329 (26 Nisan 1913) 145
Şekil 36. Karagöz Numara 126 – 7 Ramazan 1327 (22 Eylül 1909) 148
Şekil 37. Karagöz Numara 128 – 22 Ramazan 1327 24 Eylül 1325 (7 Ekim 1909) 150
Şekil 38. Lak Lak Numara 3 – 23 Temmuz 1325 (5 Ağustos 1909) 151
Şekil 39. Musavver Davul Numara 16 – 11 Mart 1325 (24 Mart 1909) 152
Şekil 40. Hayal-i Cedid Numara 70 – 21 Kanunusani 1326 (3 Şubat 1911) 154
Şekil 41. Karagöz Numara 626 – 16 Recep 1332 – 28 Mayıs 1330 (10 Haziran 1914) 155
Şekil 42. Cem Numara 15 – 5 Şubat 1326 (18 Şubat 1911) 157
Şekil 43. Karikatür Numara 6 – 3 Nisan 1330 (16 Nisan 1914) 158
Şekil 44. Kahkaha numara 11 26 Nisan 1292 (8 Mayıs 1876) 159
Şekil 45. Kalem Numara 53 - 3 Eylül 1325 (16 Eylül 1909) 163
Şekil 46. Hayal-i Cedid Numara 13 – 17 Nisan 1326 (30 Nisan 1910) 163
Şekil 47. Kalem Numara 90 - 12 Ağustos 1326 (25 Ağustos 1910) 164
Şekil 48. Kalem Numara 89 – 5 Ağustos 1326 (18 Ağustos 1910) 165

Şekil 49. Karagöz Numara 621 – 27 Cemaziyelahir 1332 – 10 Mayıs 1330 (23 Mayıs 1914) 166
Şekil 50. Karagöz Numara 523 – 2 Recep 1331 25 Mayıs 1329 (7 Haziran 1913) 166
Şekil 51. Karagöz Numara 624 – 9 Recep 1332 – 21 Mayıs 1332 (3 Haziran 1916) 167
Şekil 52. Karagöz Numara 528 – 20 Recep 1331 – 12 Haziran 1329 (25 Haziran 1913) 168
Şekil 53. Gıdık Numara 12 – 6 Kanunusani 1326 (19 Ocak 1911) 169
Şekil 54. Kalem Numara 94 – 9 Eylül 1326 (22 Eylül 1910) 170
Şekil 55. Kalem Numara 98 – 7 Teşrinievvel 1326 (20 Ekim 1910) 171
Şekil 56. Yeni Geveze Numara 78 – 18 Teşrinievvel 1326 (31 Ekim 1910) 172
Şekil 57. Karagöz Numara 630 – 30 Recep 1332 11 Haziran 1330 (24 Haziran 1914) 173
Şekil 58. Karagöz Numara 632 – 7 Şaban 1332 - 18 Haziran 1330 (1 Temmuz 1914) 174
Şekil 59. Kalem Numara 42 – 18 Haziran 1325 (1 Temmuz 1909) 175
Şekil 60. Kalem Numara 91 – 19 Ağustos 1326 (1 Eylül 1910) 176
Şekil 61. Yeni Geveze Numara 99 – 2 Kanunuevvel 1326 (15 Aralık 1910) 177
Şekil 62. Gıdık Numara 33 – 10 Mart 1327 (23 Mart 1911) 178
Şekil 63. Cem Numara 26 – 26 Mart 1327 (8 Nisan 1911) 179
Şekil 64. Laklak Numara 3 – 23 Temmuz 1325 (5 Ağustos 1909) 181
Şekil 65. Kalem Numara 67 – 10 Kanunuevvel 1325 (23 Aralık 1909) 182
Şekil 66. Karikatür Numara 1 – 13 Şubat 1329 (26 Şubat 1914) 183
Şekil 67. Gıdık Numara 18 – 27 Kanunuevvel 1326 (9 Ocak 1911) 185
Şekil 68. Gıdık Numara 21 – 27 Kanunusani 1327 (9 Şubat 1912) 186
Şekil 69. Cem Numara 5 – 25 Teşrinisani 1326 (8 Aralık 1910) 188
Şekil 70. Kalem Numara 68 – 17 Kanunuevvel 1325 (30 Aralık 1909) 189
Şekil 71. Leylak numara 1 – 15 Mayıs 1330 – 28 Mayıs 1914 190
Şekil 72. Cici Numara 2 – 26 Mayıs 1327 (8 Haziran 1911) 191
Şekil 73. Cem Numara 40 – 15 Eylül 1328 (28 Eylül 1912) 192
Şekil 74. Leylak Numara 2 – 29 Mayıs 1330 (11 Haziran 1914) 193
Şekil 75. Hayal-i Cedid Numara 76 – 4 Mart 1327 (17 Mart 1911) 193
Şekil 76. Cem – Numara 8 - 16 Kanunuevvel 1326 (29 Aralık 1910) 194
Şekil 77. Kalem Numara 68 – 12 Kanunuevvel 1325 (25 Aralık 1909) 196
Şekil 78. Baba Himmet numara 1 21 Ramazan 1329 1 Eylül 1327 (14 Eylül 1911) 197
Şekil 79. Hayal-i Cedid Numara 89 – 24 Mart 1327 (6 Nisan 1911) 198
Şekil 80. Karagöz Numara 615 – 6 Cemaziyelahir 1332 – 19 Nisan 1330 (2 Mayıs 1914) 199
Şekil 81. Kalem Numara 68 – 17 Kanunuevvel 1325 (30 Aralık 1909) 202
Şekil 82. Kartal Numara 1 – 1 Ağustos 1325 (14 Ağustos 1909) 203
Şekil 83. Hayal-i Cedid Numara 68 – 8 Kanunusani 1326 (21 Kanunusani 1911) 204
Şekil 84. Karagöz Numara 266 – 13 Muharrem 1329 – 1 Kanunusani 1326 (14 Ocak 1911) 205
Şekil 85. Kalem Numara 93 – 2 Eylül 1326 (15 Eylül 1910) 206
Şekil 86. Kalem Numara 96 – 23 Eylül 1326 (6 Ekim 1910) 207
Şekil 87. Kalem Numara 96 – 23 Eylül 1326 (7 Ekim 1910) 208
Şekil 88. Karagöz Numara 259 – 19 Zilhicce 1328 – 8 Kanunuevvel 1326 (21 Aralık 1910) 209
Şekil 89. Yeni Geveze Numara 31 14 Haziran 1326 (27 Haziran 1910) 210
Şekil 90. Karagöz Numara 127 – 19 Ramazan 1326 – 21 Eylül 1309 (15 Ekim 1908) 212
Şekil 91. Karagöz Numara 229 – 10 Ramazan 1328 – 1 Eylül 1326 (14 Eylül 1910) 213
Şekil 92. Hayal-i Cedid Numara 51 – 28 Ağustos 1326 (10 Eylül 1910) 214
Şekil 93. Karagöz Numara 129 – 24 Ramazan 1327 – 26 Eylül 1325 (9 Ekim 1909) 215
Şekil 94. Karagöz Numara 333 – 9 Ramazan 1329 – 20 Ağustos 1327 (2 Eylül 1911) 215
Şekil 95. Perde Numara 6 – 19 Kanunuevvel 1327 (1 Ocak 1912) 216
Şekil 96. Karagöz Numara 633 – 10 Şaban 1332 – 21 Haziran 1330 (4 Temmuz 1914) 217

Şekil 97. Çıngıraklı Tatar – Numara 21 – 6 Haziran 1289 (18 Haziran 1873)..................... 221
Şekil 98. Boşboğaz ile Güllabi Numara 7 – 18 Ağustos 1324 (31 Ağustos 1908).............. 222
Şekil 99. Kalem Numara 6 – 25 Eylül 1324 (8 Ekim 1908).. 224
Şekil 100. Kalem Numara 10 – 23 Teşrinievvel 1324 (5 Kasım 1908) 225
Şekil 101. Kalem Numara 22 – 15 Kanunusani 1324 (28 Ocak 1909) 226
Şekil 102. Davul Numara 6 - 19 Teşrinisani 1324 (1 Şubat 1909)...................................... 227
Şekil 103. Kalem – Numara 76 – 18 Şubat 1325 (3 Mart 1910) 228
Şekil 104. Hayal-i Cedid Numara 21 - 15 Mayıs 1326 (28 Mart 1910)............................. 230
Şekil 105. Cadaloz – Numara 10 – 23 Nisan 1327 (6 Mayıs 1911) 231
Şekil 106. Hayal-i Cedid Numara 46 – 11 Ağustos 1326 (24 Ağustos 1910)...................... 232
Şekil 107. Yeni Geveze Numara 29 – 7 Haziran 1326 (20 Haziran 1910) 233
Şekil 108. Yeni Geveze Numara 62 – 16 Eylül 1326 (29 Eylül 1910) 234
Şekil 109. Cem Numara 5 – 25 Teşrinisani 1326 (8 Aralık 1910)...................................... 235
Şekil 110. Hayal-i Cedid Numara 37 - 10 Temmuz 1326 (23 Temmuz 1910) 237
Şekil 111. Hayal-i Cedid Numara 38 - 14 Temmuz 1326 (27 Temmuz 1910) 237
Şekil 112. Gıdık Numara 40 - 21 Rebiyülahır 1329 – 7 Nisan 1327 – (20 Nisan 1911)...... 239
Şekil 113. Falaka Numara 8 – 18 Ağustos 1327 (31 Ağustos 1911).................................... 240
Şekil 114. Hayal-i Cedid Numara 77 – 11 Mart 1327 (24 Mart 1911) 241
Şekil 115. Karagöz Numara 160 – 10 Muharrem 1328 – 9 Kanunusani 1325 (22 Ocak 1910) 242
Şekil 116. Kalem Numara 9 – 16 Teşrinievvel 1324 (29 Ekim 1908) 244
Şekil 117. Kalem Numara 14 – 20 Teşrinisani 1324 (3 Aralık 1908)................................. 245
Şekil 118. Kalem Numara 38 – 31 Mayıs 1325 (13 Nisan 1909).. 246
Şekil 119. Kalem Numara 21 – 8 Kanunusani 1324 (21 Ocak 1909) 247
Şekil 120. Kalem Numara 63 – 12 Teşrinisani 1325 (25 Kasım 1909)............................... 248
Şekil 121. Hayal-i Cedid Numara 41 – 24 Temmuz 1326 (6 Ağustos 1910)....................... 249
Şekil 122. Zümrüdüanka Numara 82 – 22 Teşrinievvel 1339 (22 Ekim 1923) 252
Şekil 123. Ayine Numara 39 - 15 Mayıs 1338 (15 Mayıs 1922) 253
Şekil 124. Akbaba Numara 14 – 4 Cemaziyülahır 1341 – 22 Kanunusani 1339 (22 Ocak 1923)... 254
Şekil 125. Zümrüdüanka Numara 4 – 22 Kanunusani 1339 (22 Ocak 1923)....................... 254
Şekil 126. Karagöz Numara 1215 – 26 Muharrem 1337 22 Teşrinievvel 1335 – (22 Ekim 1919)... 256
Şekil 127. Aydede Numara 37 – 8 Mayıs 1338 (8 Mayıs 1922) 257
Şekil 128. Aydede Numara 74 – 14 Eylül 1338 (14 Eylül 1922).. 257
Şekil 129. Karagöz Numara 1542 – 8 Cemaziyülevvel 1341 – 27 Kanunuevvel 1338 (27 Aralık 1922)... 259
Şekil 130. Karagöz Numara 1604 – 18 Zilhicce 1341 – 1 Ağustos 1339 (1 Ağustos 1923) 260
Şekil 131. Aydede Numara 15 – 25 Şubat 1922.. 261
Şekil 132. Karagöz Numara 1461 – 19 Recep 1340 – 18 Mart 1338 (18 Mart 1922) 261
Şekil 133. Karagöz Numara 1607 - 28 Zilhicce 1341 – 11 Ağustos 1339 (11 Ağustos 1923) 262
Şekil 134. Karagöz Numara 643 – 12 Temmuz 1330 (25 Temmuz 1914)........................... 267
Şekil 135. Karagöz Numara 660 – 20 Ağustos 1330 (2 Eylül 1914) 269
Şekil 136. Karagöz Numara 679 – 15 Teşrinievvel 1330 (28 Ekim 1914) 271
Şekil 137. Karagöz Numara 717 – 12 Kanunusani 1330 (25 Ocak 1915) 272
Şekil 138. Karagöz Numara 798 – 5 Eylül 1331 (18 Eylül 1915)....................................... 273
Şekil 139. Karagöz Numara 824 – 5 Kanunuevvel 1331 (18 Aralık 1915) 274
Şekil 140. Karagöz Numara 926 – 21 Kanunuevvel 1332 (3 Ocak 1917) 275
Şekil 141. Karagöz Numara 930 – 4 Kanunusani 1332 (17 Ocak 1917) 277
Şekil 142. Karagöz Numara 1090 – 7 Ağustos 1334 (7 Ağustos 1918)............................... 278

Şekil 143. Karagöz Numara 1103 – 21 Eylül 1334 (21 Eylül 1918) 279
Şekil 144. Karagöz Numara 1108 – 9 Teşrinievvel 1335 (9 Ekim 1919) 281
Şekil 145. Güleryüz Numara 8 – 23 Haziran 1921 282
Şekil 146. Güleryüz, Numara 8 – 23 Haziran 1921 284
Şekil 147. Karagöz, Numara, 1423 – 4 Rebiyülevvel 1340 – 5 Teşrinisani 1337 (5 Kasım 1921) 285
Şekil 148. Güleryüz, Numara 31 – 1 Kanunuevvel 1337 (1 Aralık 1921) 287
Şekil 149. Karagöz Numara 1464 – 30 Recep 1340 29 Mart 1338 (29 Mart 1922) 288
Şekil 150. Ayine Numara 57 – 20 Eylül 1338 (20 Eylül 1922) 290
Şekil 151. Akbaba Numara 12 – 27 Cemaziyülevvel 1341 15 Kanunuevvel 1339 (15 Aralık 1923) 291
Şekil 152. Karagöz Numara 1521 – 22 Sefer 1341 – 13 Teşrinievvel 1338 (13 Ekim 1922) 293
Şekil 153. Karagöz Numara 1538 – 22 Rebiyülahir 1341 – 13 Kanunuevvel 1338 (13 Aralık 1922) 294
Şekil 154. Karagöz Numara 1554 – 20 Cemaziyülahır 1341 – 7 Şubat 1339 (7 Şubat 1923) 295
Şekil 155. Akbaba Numara 35 – 18 Şaban 1341 (5 Nisan 1339) 296
Şekil 156. Akbaba Numara 38 – 29 Şaban 1341 16 Nisan 1339 (16 Nisan 1923) 297
Şekil 157. Kelebek Numara 6 - 17 Mayıs 1339 (17 Mayıs 1923) 298
Şekil 158. Karagöz Numara 1590 – 28 Şevval 1341 – 13 Haziran 1339 (13 Haziran 1923) 299
Şekil 159. Zümrüdüanka Numara 42 – 4 Haziran 1339 (4 Haziran 1923) 300
Şekil 160. Karagöz Numara 1596 – 19 Zilkade 1341 – 4 Temmuz 1339 (4 Temmuz 1923) 301
Şekil 161. Karagöz Numara 1598 27 Zilkade 1341 – 11 Temmuz 1339 (11 Temmuz 1923) 302
Şekil 162. Karagöz Numara 1600 – 4Zilhicce 1341 – 18 Temmuz 1339 (18 Temmuz 1923) 303
Şekil 163. Akbaba Numara 66 – 9 Zilhicce 1341 – 23 Temmuz 1339 (23 Temmuz 1923). 304
Şekil 164. Karagöz Numara 967 – 4 Şaban 1335 – 26 Mayıs 1333 (26 Mayıs 1917) 307
Şekil 165. Resim 7 Karagöz Numara 1062 – 27 Nisan 1334 (27 Nisan 1918) 308
Şekil 166. Karagöz Numara 1085 – 8 Şevval 1336 – 17 Temmuz 1334 (17 Temmuz 1918) 309
Şekil 167. Karagöz Numara 1460 – 16 Recep 1340 – 15 Mart 1338 (15 Mart 1922) 310
Şekil 168. Aydede Numara 63 – 7 Ağustos 1338 (7 Ağustos 1922) 312
Şekil 169. Güleryüz Numara 42 – 16 Şubat 1338 (16 Şubat 1922) 313
Şekil 170. Aydede Numara 20 – 9 Mart 1338 (9 Mart 1922) 315
Şekil 171. Aydede Numara 31 – 17 Nisan 1338 (17 Nisan 1922) 317
Şekil 172. Aydede Numara 27 – 3 Nisan 1338 (3 Nisan 1922) 319
Şekil 173. Karagöz Numara 659 - 17 Ağustos 1330 (30 Ağustos 1914) 322
Şekil 174. Diken Numara 5 – 1 Ocak 1919 323
Şekil 175. Güleryüz Numara 14 – 4 Ağustos 1921 324
Şekil 176. Aydede Numara 6 – 19 Kanunusani 1338 (19 Ocak 1922) 325
Şekil 177. Ayine – Numara 24 – 2 Şubat 1338 (2 Şubat 1922) 326
Şekil 178. Ayine Numara 46 – 4 Temmuz 1338 (4 Temmuz 1922) 327
Şekil 179. Zümrüdüanka Numara 11 – 15 Şubat 1339 (15 Şubat 1923) 328
Şekil 180. Aydede Numara 19 – 6 Mart 1338 (6 Mart 1922) 329
Şekil 181. Güleryüz Numara 42 - 16 Şubat 1338 (16 Şubat 1922) 330
Şekil 182. Zümrüdüanka Numara 20 – 19 Mart 1923 330
Şekil 183. Aydede Numara 27 – 3 Nisan 1338 (3 Nisan 1922) 332

Şekil 184. Aydede Numara 65 – 4 Ağustos 1338 (4 Ağustos 1922) 333
Şekil 185. Ayine Numara 53 – 23 Ağustos 1338 (23 Ağustos 1922) 334
Şekil 186. Akbaba Numara 85 – 16 Safer 1342 – 7 Eylül 1339 (7 Eylül 1923) 335
Şekil 187. Karagöz Numara 1355 – 29 Cemaziyülahır 1339 – 9 Mart 1337 – (9 Mart 1921) 338
Şekil 188. Karagöz Numara 1361 – 20 Recep 1339 – 30 Mart 1337 (30 Mart 1921) 339
Şekil 189. Güleryüz 33 – 15 Kanunuevvel 1337 (15 Aralık 1921) 341
Şekil 190. Ayine Numara 39 – 15 Mayıs 1338 (15 Mayıs 1922) 343
Şekil 191. Karagöz Numara 1430 – 29 Rebiyülevvel 1340 – 30 Teşrinisani 1337 (30 Kasım 1921) 344
Şekil 192Ayine Numara 31 – 23 Mart 1338 – (1922) 345
Şekil 193. Ayine Numara 32 – 30 Mart 1338 (30 Mart 1922) 345
Şekil 194. Karagöz Numara 1278 – 1 Haziran 1336 (1 Haziran 1920) 346
Şekil 195. Karagöz Numara 1497 – 26 Zilkade 1340 – 22 Temmuz 1338 (22 Temmuz1922) 347
Şekil 196. Güleryüz Numara 63 – 3 Temmuz 1338 (3 Temmuz 1922) 348
Şekil 197. Güleryüz Numara 22 – 29 Eylül 1337 (29 Eylül 1921) 348
Şekil 198. Karagöz Numara 1472 – 28 Şaban 1340 – 26 Nisan 1338 (26 Nisan 1922) 349
Şekil 199. Karagöz Numara 1478 – 19 Ramazan 1340 – 17 Mayıs 1338 (17 Mayıs 1922) 350
Şekil 200. Karagöz Numara 1611 – 12 Muharrem 1342 – 25 Ağustos 1339 (25 Ağustos 1923) 351
Şekil 201. Karagöz Numara 1613 - 19 Muharrem 1342 – 1 Eylül 1339 (1 Eylül 1923) 352
Şekil 202. Zümrüdüanka Numara 68 – 3 Eylül 1339 (3 Eylül 1923) 353
Şekil 203. Karagöz Numara 1612 – 16 Muharrem 1342 – 29 Ağustos 1339 – (29 Haziran 1923) 354
Şekil 204. Aydede Numara 33 – 24 Nisan 1338 (24 Nisan 1922) 355
Şekil 205. Aydede Numara 52 – 29 Haziran 1338 (29 Haziran 1922) 357
Şekil 206. Zümrüdüanka Numara 6 – 29 Kanunusani 1339 (29 Ocak 1923) 358
Şekil 207. Ayine – Numara 25 – 9 Şubat 1338 (9 Şubat 1922) 359
Şekil 208. Ayine Numara 22 – 19 Kanunusani 1338 (19 Ocak 1922) 360
Şekil 209. Karagöz Numara 1618 – 7 Sefer 1342 – 19 Eylül 1339 (19 Eylül 1923) 361
Şekil 210. Akbaba Numara 15 - 7 Cemaziyülahır 1341 – 25 Kanunusani 1339 (25 Ocak 1923) 362
Şekil 211. Kelebek Numara 20 – 23 Ağustos 1339 (23 Ağustos 1923) 363
Şekil 212. Karagöz Numara 1623 – 6 Ekim 1923 364
Şekil 213. Resimli Gazete Numara 1 – 8 Eylül 1339 (8 Eylül 1923) 365
Şekil 214. Akbaba Numara 56 – 3 Zilkade 1341 – 18 Haziran 1339 – (18 Haziran 1923).. 366
Şekil 215. Diken Numara 20 – 31 Temmuz 1919 (Kapak) 367
Şekil 216. Kelebek Numara 22 – 6 Eylül 1339 (6 Eylül 1923) 368
Şekil 217. Aydede Numara 16 – 23 Şubat 1338 (23 Şubat 1922) 369
Şekil 218. Güleryüz Numara 33 – 15 Kanunuevvel 1337 (15 Aralık 1921) 370
Şekil 219. Aydede Numara 61 – 31 Temmuz 1338 (31 Temmuz1922) 371
Şekil 220. Ayine Numara 63 – 1 Teşrinisani 1338 (1 Kasım 1922) 372
Şekil 221. Zümrüdüanka Numara 2 – 15 Kanunusani 1339 (15 Ocak 1923) 373
Şekil 222. Akbaba Numara 77 – 17 Muharrem 1342 – 30 Ağustos 1339 (30 Ağustos 1923) 374
Şekil 223. Akbaba Numara 81 – 2 Sefer 1342 – 12 Eylül 1339 (12 Eylül 1923) 375
Şekil 224. Zümrüdüanka Numara 45 – 14 Haziran 1339 (14 Haziran 1923) 375
Şekil 225. Karagöz Numara 625 – 12 Recep 1332 – 24 Mayıs 1330 (6 Haziran 1914) 377
Şekil 226. Karagöz Numara 1298 – 3 Zilhicce 1338 – 18 Ağustos 1336 (18 Ağustos 1920) 378

Şekil 227. Karagöz Numara 1289 – 30 Şevval 1338 – 17 Temmuz 1336 (17 Temmuz 1920) 379
Şekil 228. Karagöz Numara 1296 – 25 Zilkade 1338 – 11 Ağustos 1336 (11 Ağustos 1920) 380
Şekil 229. Akbaba Numara 12 – 27 Cemaziyülevvel 1341 – 15 Kanunusani 1339 (15 Ocak 1923) 381
Şekil 230. Karagöz Numara 1079 – 26 Haziran 1334 (26 Haziran 1918) 382
Şekil 231. Aydede Numara 51 – 26 Haziran 1338 (26 Haziran 1922) 383
Şekil 232. Ayine Numara 34 – 13 Nisan 1338 (13 Nisan 1922) 384
Şekil 233. Ayine Numara 18 – 22 Kanunuevvel 1337 (22 Aralık 1921) 385
Şekil 234. Akbaba Numara 23 – 12 Şubat 1339 (12 Şubat 1923) 386
Şekil 235. Ayine Numara 37 – 3 Mayıs 1338 (3 Mayıs 1922) 387
Şekil 236. Karagöz Numara 1529 – 21 Rebiyülevvel 1341 – 11 Teşrinisani 1338 (11 Kasım 1922) 389
Şekil 237. Karagöz Numara 1442 12 Cemaziyülevvel 1340 – 11 Kanunusani 1338 (11 Ocak 1922) 390
Şekil 238. Aydede Numara 62 – 3 Ağustos 1338 (3 Ağustos 1922) 391
Şekil 239. Ayine Numara 62 – 25 Teşrinievvel 1338 (25 Ekim 1922) 392
Şekil 240. Kelebek Numara 24 – 20 Eylül 1339 (20 Eylül 1923) 393
Şekil 241. Karagöz Numara 997 – 8 Eylül 1333 (8 Eylül 1917) 396
Şekil 242. Ayine Numara 12 – 10 Teşrinisani 1337 (10 Kasım 1921) 397
Şekil 243. Aydede Numara 10 – 2 Şubat 1338 (2 Şubat 1922) 398
Şekil 244. Aydede Numara 29 – 10 Nisan 1338 (10 Nisan 1922) 399
Şekil 245. Karagöz Numara 1471 – 23 Şaban 1340 – 22 Nisan 1338 (22 Nisan 1922)...... 400
Şekil 246. Karagöz Numara 1477 – 15 Ramazan 1340 – 13 Mayıs 1338 (13 Mayıs 1922) 401
Şekil 247. Karagöz Numara 1632 – 12 Rebiyülahir 1342 – 21 Teşrinisani 1339 (21 Kasım 1923) 402
Şekil 248. Zümrüdüanka Numara 37 – 17 Mayıs 1339 (17 Mayıs 1923) 403
Şekil 249. Ayine 49 – 26 Temmuz 1338 (26 Temmuz 1922) 404
Şekil 250. Ayine 55 – 6 Eylül 1338 (6 Eylül 1922) 406
Şekil 251. Zümrüdüanka Numara 28 – 16 Mayıs 1339 (16 Mayıs 1923) 407
Şekil 252. Karagöz Numara 1273 3 Ramazan 1338 – 22 Mayıs 1336 (22 Mayıs 1920)... 408
Şekil 253. Karagöz Numara 1475 – 8 Ramazan 134 – 6 Mayıs 1338 (6 Mayıs 1922)........ 409
Şekil 254. Karagöz Numara 1476 – 12 Ramazan 1340 – 15 Mayıs 1338 (15 Mayıs 1922) 409
Şekil 255. Karagöz Numara 1300 – 9 Zilhicce 1338 – 25 Ağustos 1335 (25 Ağustos 1919) 410
Şekil 256. Karagöz Numara 1620 – 14 Sefer 1342 – 26 Eylül 1339 (26 Eylül 1923)........ 411
Şekil 257. Güleryüz Numara 26 – 27 Ekim 1921 414
Şekil 258. Karagöz Numara 1428 – 22 Rebiyülevvel 1340 – 23 Teşrinisani 1337 (23 Kasım 1921) 415
Şekil 259. Karagöz Numara 1432 – 7 Rebiyülahir 1340 – 7 Kanunuevvel 1337 (7 Aralık 1921) 416
Şekil 260. Güleryüz Numara 76 – 28 Eylül 1338 (28 Eylül 1922) 418
Şekil 261. Ayine Numara 62 – 25 Teşrinievvel 1338 (25 Ekim 1922) 419
Şekil 262. Akbaba Numara 88 – 27 Safer 1342 – 8 Teşrinievvel 1339 (8 Ekim 1923)....... 420
Şekil 263. Aydede Numara 33 – 24 Nisan 1338 (24 Nisan 1922) 423
Şekil 264. Akbaba Numara 2 – 21 Rebiyülahir 1341 – 11 Kanunuevvel 1338 (11 Aralık 1922) 424
Şekil 265. Karagöz Numara 1186 – 14 Şevval 1337 – 12 Temmuz 1335 (12 Temmuz 1919) 425

Şekil 266. Karagöz Numara 1196 – 18 Zilkade 1337 – 16 Ağustos 1335 (16 Ağustos 1919) 425
Şekil 267. Aydede Numara 29 – 10 Nisan 1338 (10 Nisan 1922) 426
Şekil 268. Aydede Numara 11 – 6 Şubat 1338 (6 Şubat 1922).. 427
Şekil 269. Aydede Numara 14 – 16 Şubat 1338 (16 Şubat 1922).. 428
Şekil 270. Karagöz Numara 1615 – 26 Muharrem 1342 – 8 Eylül 1339 (13 Eylül 923)..... 429
Şekil 271. Akbaba Numara 43 – 18 Ramazan 1341 – 3 Mayıs 1339 (3 Mayıs 1923) 430
Şekil 272. Aydede Numara 22 – 16 Mayıs 1338 (16 Mayıs 1922) 431
Şekil 273. Aydede Numara 32 – 20 Nisan 1338 (20 Nisan 1922) 432
Şekil 274. Zümrüdüanka Numara 19 – 15 Mart 1339 (15 Mart 1923)................................ 433
Şekil 275. Güleryüz Numara 63 – 3 Temmuz 1338 – (3 Temmuz 1922) 434
Şekil 276. Akbaba Numara 111 – 19 Cemaziyülevvel 1342 27 Kanunuevvel 1339 (27 Aralık 1923) 435
Şekil 277. Güleryüz Numara 39 – 26 Kanunusani 1338 – 26 Ocak 1922............................ 435
Şekil 278. Aydede Numara 25 – 27 Mart 1338 1922 437
Şekil 279. Aydede Numara 56 – 13 Temmuz 1922... 438
Şekil 280. Aydede Numara 75 – 18 Eylül 1922 439
Şekil 281. Aydede Numara 29 – 10 Nisan 1338 (10 Nisan 1922) 440
Şekil 282. Aydede Numara 54 – 6 Temmuz 1338 (6 Temmuz 1922)................................. 443
Şekil 283. Karagöz Numara 1491 – 6 Zilkade 1340 – 1 Temmuz 1338 (1 Temmuz 1922)444
Şekil 284. Güleryüz Numara 63 – 3 Temmuz 1338 (3 Temmuz 1922) 445
Şekil 285. Karagöz Numara 1498 – 30 Haziran 1922 447
Şekil 286. Aydede Numara 55 – 10 Temmuz 1338 (10 Temmuz 1922)............................. 449
Şekil 287. Karagöz Numara 1386 – 18 Şevval 1340 – 14 Haziran 1338 (14 Haziran 1922) 450
Şekil 288. Güleryüz Numara 23 – 6 Teşrinievvel 1337 (6 Ekim 1921).............................. 451
Şekil 289. Akbaba Numara 65 – 5 Zilhicce 1341 – 19 Temmuz 1339 (19 Temmuz 1923). 452
Şekil 290. Kelebek Numara 4 – 3 Mayıs 1339 (3 Mayıs 1923) 453
Şekil 291. Akbaba Numara 87 – 23 Safer 1342 – 4 Teşrinievvel 1339 (4 Ekim 1923)....... 454
Şekil 292. Akbaba Numara 94 – 18 Rebiyülevvel 1342 – 29 Teşrinievvel 1339 (29 Ekim 1923) 455
Şekil 293. Akbaba Numara 80 – 28 Muharrem 1342 – 10 Eylül 1339 (10 Eylül 1923)...... 456
Şekil 294. Akbaba Numara 84 – 13 Sefer 1342 – 24 Eylül 1339 (24 Eylül 1923) 456
Şekil 295. Akbaba Numara 1 – 5 Kanunuevvel 1338 (5 Aralık 1922)................................ 457
Şekil 296. Akbaba Numara 17 – 11 Cemaziyülahır 1341 – 1 Şubat 1339 (1 Şubat 1923) .. 458
Şekil 297. Akbaba Numara 78 – 21 Muharrem 1342 – 3 Eylül 1339 (3 Eylül 1923).......... 461
Şekil 298. Akbaba Numara 72 – 30 Zilhicce 1341 – 12 Ağustos 1339 (12 Ağustos 1923). 463
Şekil 299. Akbaba Numara 14 – 4 Cemaziyülahır 1341 – 22 Kanunusani 1339 (22 Ocak 1923) 466
Şekil 300. Zümrüdüanka Numara 11 – 15 Şubat 1339 (15 Şubat 1923)............................. 469
Şekil 301. Zümrüdüanka Numara 17 – 8 Mart 1339 (8 Mart 1923).................................... 470
Şekil 302. Zümrüdüanka Numara 20 – 19 Mart 1339 (19 Mart 1923)................................ 471
Şekil 303. Zümrüdüanka Numara 33 – 3 Mayıs 1339 (3 Mayıs 1923) 472
Şekil 304. Akbaba Numara 73 – 3 Muharrem 1342 – 16 Ağustos 1339 (16 Ağustos 1923)473
Şekil 305 - Cem Numara 47 – 28 Mart 1929.. 474
Şekil 306. Karagöz Numara 1452 – 18 Cemaziyülahır 1340 – 15 Şubat 1338 (15 Şubat 1922) 476
Şekil 307. Ayine Numara 59 – 4 Teşrinievvel 1338 1922 (4 Ekim 1922) 477
Şekil 308. Karagöz Numara 1641 – 29 Rebiyülahir 1342 8 Kanunuevvel 1339 (8 Aralık 1923) 478

Şekil 309. Akbaba Numara 112 – 23 Cemaziyülevvel 1342 – 31 Kanunuevvel 1340 (1 Ocak 1924) 481
Şekil 310. Akbaba Numara 131 – 29 Recep 1342 – 6 Mart 1340 (6 Mart 1924) 483
Şekil 311. Karagöz Numara 1669 – 9 Şaban 1342 – 15 Mart 1340 (15 Mart 1924) 485
Şekil 312. Papağan Numara 163 – 22 Eylül 1926 486
Şekil 313. Karagöz Numara 1976 23 Şubat 1927 488
Şekil 314 - Karagöz Numara 1922 – 18 Ağustos 1926 489
Şekil 315. Akbaba Numara 596 – 27 Ağustos 1928 490
Şekil 316. Resimli Perşembe Numara 2 – 4 Haziran 1341 (4 Haziran 1925) 491
Şekil 317. Resimli Perşembe Numara 38 – 11 Şubat 1926 492
Şekil 318. Guguk Numara 11 – 6 Eylül 1340 (6 Eylül 1924) 492
Şekil 319 Zümrüdüanka Numara 220 – 26 Mart 1925 493
Şekil 320. Karagöz Numara 1954 – 8 Kanunuevvel 1926 494
Şekil 321 Akbaba Numara 147 – 28 Ramazan 1342 – 1 Mayıs 1340 (1 Mayıs 1924) 495
Şekil 322. Akbaba Numara 346 – 29 Mart 1926 496
Şekil 323 Akbaba Numara 333 – 11 Şubat 1926 496
Şekil 324. Akbaba Numara 587 – 26 Temmuz 1928 497
Şekil 325. Karagöz Numara 1826 – 26 Sefer 1344 - 16 Eylül 1341 (16 Eylül 1925) 497
Şekil 326. Akbaba Numara 450 – 28 Mart 1927 498
Şekil 327. Zümrüdüanka Numara 80 – 15 Teşrinievvel 1339 (16 Ekim 1923) 500
Şekil 328. Karagöz, Numara 1423 – 4 Rebiyülevvel 1340 – 5 Teşrinisani 1337 (5 Ocak 1921) 501
Şekil 329. Karagöz Numara 1455 – 28 Cemaziyülahır 1340 – 25 Şubat 1338 (25 Şubat 1922) 502
Şekil 330. Karagöz Numara 1441 – 8 Cemaziyülevvel 1340 – 7 Kanunusani 1338 (7 Ocak 1922) 503
Şekil 331. Karagöz Numara 1517 – 8 Sefer 1341 – 30 Eylül 1338 (30 Eylül 1922) 504
Şekil 332. Akbaba Numara 35 – 18 Şaban 1341 – 5 Nisan 1339 (5 Nisan 1923) 505
Şekil 333. Zümrüdüanka Numara 26 – 9 Nisan 1339 (9 Nisan 1923) 506
Şekil 334. Akbaba Numara 37 – 25 Şaban 1341 – 12 Nisan 1339 (12 Nisan 1923) 508
Şekil 335. Zümrüdüanka Numara 27 – 12 Nisan 1339 (12 Nisan 1923) 510
Şekil 336. Karagöz Numara 1575 – 21 Nisan 1923 511
Şekil 337. Akbaba Numara 58 – 10 Zilkade 1341 – 25 Haziran 1339 (25 Haziran 1923) ... 512
Şekil 338. Kelebek Numara 12 – 28 Haziran 1339 (28 Haziran 1923) 513
Şekil 339. Karagöz Numara 1592 - 5 Zilkade 1341 – 20 Haziran 1339 (20 Haziran 1923) 515
Şekil 340. Zümrüdüanka Numara 49 – 28 Haziran 1339 (28 Haziran 1923) 516
Şekil 341. Güleryüz Numara 118 – 17 Temmuz 1923 517
Şekil 342. Kelebek Numara 11 – 21 Haziran 1339 (21 Haziran 1923) 518
Şekil 343. Zümrüdüanka Numara 52 – 9 Temmuz 1339 (9 Temmuz 1923) 519
Şekil 344. Karagöz Numara 1603 – 27 Temmuz 1339 (27 Temmuz 1923) 520
Şekil 345. Zümrüdüanka Numara 60 – 6 Ağustos 1339 (6 Ağustos 1923) 521
Şekil 346. Zümrüdüanka Numara 50 – 2 Temmuz 1339 (2 Eylül 1923) 522
Şekil 347. Akbaba Numara 135 – 14 Şaban 1342 20 Mart 1340 (20 Mart 1924) 524
Şekil 348. Akbaba Numara 137 – 21 Şaban 1342 27 Mart 1340 (27 Mart 1924) 525
Şekil 349. Zümrüdüanka Numara 125 – 20 Mart 1340 (20 Mart 1924) 526
Şekil 350. Türk Kadın Yolu Numara 1 – 16 Temmuz 1341 (16 Temmuz 1925) 527
Şekil 351. Karagöz Numara 2012 – 29 Haziran 1927 529
Şekil 352. Karagöz Numara 2021 – 30 Temmuz 1927 530
Şekil 353. Yeni Kalem Numara 1 6 Teşrinievvel 1927 531
Şekil 354. Yeni Kalem Numara 1 – 6 Teşrinievvel 1927 532
Şekil 355. Cem Numara 47 – 28 Mart 1929 535

Şekil 356. Zümrüdüanka Numara 125 – 20 Mart 1340 (20 Mart 1924)..............................536
Şekil 357. Akbaba Numara 776 – 31 Temmuz 1930...537
Şekil 358. Akbaba Numara 61 – 15 Teşrinisani 1933 538
Şekil 359. Karagöz Numara 1652 – 9 Cemaziyülahır 1342 – 16 Kanunusani 1340 (16 Ocak 1924) 542
Şekil 360. Karagöz Numara 1653 – 12 Cemaziyülahır 1342 – 19 Kanunusani 1340 (19 Ocak 1924) 543
Şekil 361. Akbaba 118 – 21 Ocak 1924 544
Şekil 362. Akbaba Numara 119 – 24 Ocak 1924 545
Şekil 363. Karagöz Numara 1656 – 23 Cemaziyülahır 1342 – 30 Kanunusani 1340 (30 Ocak 1924) 546
Şekil 364. Karagöz Numara 1664 – 12 Recep 1342 – 27 Şubat 1340 (27 Şubat 1924).......547
Şekil 365. Kelebek Numara 28 – 18 Teşrinievvel 1339 (18 Ekim 1923)............................550
Şekil 366. Akbaba – Numara 96 – 5 Teşrinisani 1339 (5 Kasım 1923).............................551
Şekil 367. Karagöz Numara 1643 – 7 Cemaziyülahır 1342? – 15 Kanunuevvel 1339 (15 Aralık 1923)..552
Şekil 368. Karagöz Numara 1659 – 9 Şubat 1340 (9 Şubat 1924).....................................554
Şekil 369. Karagöz Numara 1650 – 2 Cemaziyülahır 1342 – 9 Kanunusani 1340 (9 Ocak 1924) 555
Şekil 370. Akbaba Numara 303 – 29 Teşrinievvel 1341 (29 Ekim 1925) 556
Şekil 371. Akbaba Numara 566 - 14 Mayıs 1928 557
Şekil 372. Karagöz Numara 1714 – 18 Muharrem 1342 – 20 Ağustos 1340 (20 Ağustos 1924) 559
Şekil 373. Karagöz Numara 1897 – 22 Mayıs 1926..560
Şekil 374. Karagöz Numara 1913 – 17 Temmuz 1926 561
Şekil 375. Karagöz Numara 2028 – 24 Ağustos 1927...563
Şekil 376. Karagöz Numara 2064 – 28 Kanunuevvel 1927 (28 Aralık 1927) 564
Şekil 377. Karagöz Numara 2048 – 2 Teşrinisani 1927 565
Şekil 378. Karagöz Numara 2104 – 16 Mayıs 1928..566
Şekil 379. Akbaba Numara 77 – 17 Muharrem 1342 – 30 Ağustos 1339 (30 Ağustos 1923) 568
Şekil 380. Akbaba Numara 807 – 31 İkinci Teşrin 1930 569
Şekil 381. Karagöz Numara 1949 - 20 Teşrinisani 1926 – 20 Kasım 1926 570
Şekil 382. Karagöz Numara 1647 – 21 Cemaziyülevvel 1342 – 29 Kanunuevvel 1339 (29 Aralık 1923)..571
Şekil 383. Karagöz Numara 1743 – 1 Cemaziyülahır 1343 – 29 Teşrinisani 1340 (29 Kasım 1924) 571
Şekil 384. Akbaba Numara 102 – 16 Rebiyülahır 1342 – 26 Teşrinisani 1339 (26 Kasım 1923) 574
Şekil 385. Zümrüdüanka Numara 126 – 24 Mart 1340 (24 Mart 1924).............................576
Şekil 386. Akbaba Numara 407 – 25 Ekim 1926 577
Şekil 387. Cem Numara 2 – 22 Kanunuevvel 1927 578
Şekil 388. Karagöz Numara 2080 – 18 Aralık 1928 579
Şekil 389. Karagöz Numara 1863 – 23 Kanunusani 1926...581
Şekil 390. Karagöz Numara 1866 – 3 Şubat 1926...582
Şekil 391. Karagöz Numara 1980 – 9 Mart 1927..584
Şekil 392. Karagöz Numara 1983 – 19 Mart 1927..586
Şekil 393. Resimli Perşembe Numara 21 15 Teşrinievvel 1341 (15 Ekim 1925)................589
Şekil 394. Akbaba Numara 98 – 12 Teşrinisani 1339 (12 Kasım 1923)............................592
Şekil 395. Akbaba Numara 131 – 29 Recep 1342 – 6 Mart 1340 (6 Mart 1924)................593
Şekil 396. Papağan Numara 18 – 20 Ağustos 1340 (20 Ağustos 1924)..............................594

Şekil 397. Akbaba Numara 538 – 6 Şubat 1928 597
Şekil 398. Karagöz Numara 2100 – 2 Mayıs 1928 598
Şekil 399. Akbaba Numara 147 – 28 Ramazan 1342 – 1 Mayıs 1340 (1 Mayıs 1924) 598
Şekil 400. Akbaba Numara 102 – 16 Rebiyülahır 1342 – 26 Teşrinisani 1339 (26 Kasım 1923) 599
Şekil 401. Akbaba Numara 103 – 19 Rebiyülahır 1342 – 29 Teşrinisani 1339 (29 Kasım 1923) 600
Şekil 402. Zümrüdüanka Numara 157 – 10 Temmuz 1340 (10 Temmuz 1924) 601
Şekil 403. Zümrüdü Anka Numara 186 – 25 Teşrinievvel 1340 (25 Ekim 1924) 602
Şekil 404. Zümrüdüanka Numara 213 – 2 Şubat 1341 (2 Şubat 1925) 603
Şekil 405. Akbaba Numara 277 - 30 Temmuz 1341 (30 Temmuz 1925) 604
Şekil 406. Akbaba Numara 236 – 9 Mart 1341 (9 Mart 1925) 604
Şekil 407. Vay Vay Numara 2 – 28 Haziran 1341 (28 Haziran 1925) 605
Şekil 408. Cem Numara 45 – 28 Şubat 1929 606
Şekil 409. Papağan Numara 43 – 11 Şubat 1341 (11 Şubat 1925) 607
Şekil 410. Papağan Numara 25 – 8 Teşrinievvel 1340 (8 Ekim 1924) 608
Şekil 411. Resimli Perşembe Numara 136 – 29 Kanunuevvel 1927 610
Şekil 412. Arkadaş Numara 3 – 11 Temmuz 1928 610
Şekil 413. Akbaba Numara 133 – 7 Şaban 1342 – 13 Mart 1340 (13 Mart 1924) 613
Şekil 414. Papağan Numara 2 – 30 Nisan 1340 (30 Nisan 1924) 614
Şekil 415. Guguk Numara 17 – 27 Eylül 1340 (27 Eylül 1924) 615
Şekil 416. Zümrüdüanka Numara 146 – 2 Haziran 1340 (2 Haziran 1924) 616
Şekil 417. Karagöz Numara 2018 – 20 Temmuz 1927 617
Şekil 418. Akbaba Numara 131 – 29 Recep 1342 – 6 Mart 1340 (6 Mart 1924) 618
Şekil 419. Papağan Numara 48 – 18 Mart 1341 (18 Mart 1925) 619
Şekil 420. Papağan – Numara 8 – 9 Mayıs 1928 620
Şekil 421. Akbaba Numara 216 – 30 Kasım 1924 621
Şekil 422. Papağan Numara 6 – 28 Mayıs 1340 (28 Mayıs 1924) 622
Şekil 423. Papağan Numara 28 – 29 Teşrinievvel 1340 (29 Ekim 1924) 623
Şekil 424. Zümrüdüanka Numara 150 – 16 Haziran 1340 (16 Haziran 1924) 623
Şekil 425. Papağan Numara 4 – 14 Mayıs 1340 (14 Mayıs 1924) 624
Şekil 426. Akbaba Numara 349 – 8 Nisan 1926 624
Şekil 427. Zümrüdüanka Numara 148 – 9 Haziran 1340 (9 Haziran 1924) 625
Şekil 428. Akbaba Numara 175 – 7 Ağustos 1340 (7 Ağustos 1924) 626
Şekil 429. Papağan Numara 124 – 5 Mayıs 1926 627
Şekil 430. Akbaba Numara 140 – 3 Ramazan 1342 – 7 Nisan 1340 (7 Nisan 1924) 627
Şekil 431. Akbaba Numara 161 – 18 Zilkade 1342 – 19 Haziran 1340 (19 Haziran 1924). 629
Şekil 432. Papağan Numara 19 – 17 Ağustos 1340 (17 Ağustos 1924) 630
Şekil 433. Cem Numara 48 – 11 Nisan 1929 631
Şekil 434. Akbaba Numara 410 – 8 Teşrinisani 1926 632
Şekil 435. Aydede Numara 90 – 9 Teşrinisani 1338 (9 Kasım 1922) 635
Şekil 436. Aydede Numara 13 – 13 Şubat 1338 (13 Şubat 1922) 636
Şekil 437. Ayine Numara 38 – 10 Mayıs 1338 (10 Mayıs 1922) 637
Şekil 438. Ayine Numara 43 – 13 Haziran 1338 (13 Haziran 1922) 638
Şekil 439. Zümrüdüanka Numara 16 – 5 Mart 1339 (5 Mart 1923) 639
Şekil 440. Akbaba Numara – 220 – 12 Kanunusani 1341 (12 Ocak 1925) 640
Şekil 441. Aydede Numara 78 – 28 Eylül 1338 (28 Eylül 1922) 641
Şekil 442. Akbaba Numara108 - 9 Cemaziyülevvel 1342 17 Kanunuevvel 1339 (17 Aralık 1923) 642
Şekil 443. Zümrüdüanka Numara 185 – 16 Teşrinievvel 1340 (16 Ekim 1924) 643
Şekil 444. Akbaba Numara 217 – 1 Kanunusani 1341 (1 Ocak 1925) 644

Şekil 445. Zümrüdüanka Numara 213 – 2 Şubat 1341 (2 Şubat 1925)................................645
Şekil 446 Zümrüdüanka Numara 224 – 23 Nisan 1925 646
Şekil 447. Akbaba Numara 332 – 8 Şubat 1926..647
Şekil 448. Akbaba Numara 567 – 17 Mayıs 1928..649
Şekil 449. Papağan Numara 139 – 30 Haziran 1926 650
Şekil 450. Karagöz Numara 1668 – 6 Şaban 1342 – 12 Mart 1340 (12 Mart 1924)............655
Şekil 451. Karagöz Numara 1650 – 2 Cemaziyülahır 1342 – 9 Kanunusani 1340 (9 Ocak 1924)..656
Şekil 452. Akbaba 165 2 Zilhicce 1342 – 3 Temmuz 1340 (3 Temmuz 1924) 657
Şekil 453. Akbaba Numara 137 – 21 Şaban 1342 27 Mart 1340 (27 Mart 1924)................658
Şekil 454. Zümrüdüanka Numara 155 – 3 Temmuz 1340 (3 Temmuz 1924)......................659
Şekil 455. Akbaba Numara 165 – 2 Zilhicce 1342 – 3 Temmuz 1340 (3 Temmuz 1924)...660
Şekil 456. Akbaba Numara 165 – 2 Zilhicce 1342 – 3 Temmuz 1340 - 3 Temmuz 1924...661
Şekil 457. Karagöz Numara 1760 – 2 Recep 1343 – 28 Kanunusani 1341 – 28 Ocak 1925662
Şekil 458. Akbaba Numara 504 – 10 Teşrinievvel 1927...663
Şekil 459. Karagöz Numara 1647 21 Cemaziyülevvel 1342 29 Kanunuevvel 1339 (29 Aralık 1923)..665
Şekil 460. Akbaba Numara 110 – 16 Cemaziyülevvel 1342 – 24 Kanunuevvel 1339 (22 Aralık 1923)..666
Şekil 461. Karagöz Numara 1676 – 5 Ramazan 1342 – 9 Nisan 1340 (9 Nisan 1924) 667
Şekil 462. Karagöz Numara 1752 – 4 Cemaziyülahır 1343 – 31 Kanunuevvel 1340 (31 Aralık 1924)..669
Şekil 463. Zümrüdüanka Numara 130 – 7 Nisan 1340 (7 Nisan 1924) 670
Şekil 464. Karagöz Numara 1782 – 14 Nisan 1925 671
Şekil 465. Zümrüdüanka Numara 123 – 13 Mart 1340 (13 Mart 1924)...............................672
Şekil 466. Karagöz Numara 1845 – 4 Cemaziyülevvel 1344 – 21 Teşrinisani 1341 (21 Kasım 1925)..673
Şekil 467. Karagöz Numara 1837 – 24 Teşrinievvel 1341 (24 Ekim 1925) 674
Şekil 468. Akbaba Numara 303 – 29 Teşrinievvel 1341 (29 Ekim 1925) 675
Şekil 469. Papağan Numara 132 – 2 Haziran 1926 678
Şekil 470. Karagöz Numara 1937 - 9 Teşrinievvel 1926 679
Şekil 471 – Karagöz Numara 1914 – 21 Temmuz 1926 681
Şekil 472. Papağan Numara 166 – 3 Teşrinievvel 1926...682
Şekil 473. Papağan Numara 168 – 10 Teşrinievvel 1926...683
Şekil 474. Papağan Numara 169 – 13 Teşrinievvel 1926...684

KISALTMALAR

- **Bkz.** : Bakınız
- **C.** : Cilt
- **çev.** : Çeviren
- **der.** :Derleyen
- **haz.** : Hazırlayan
- **KHF** : Kadınlar Halk Fırkası
- **KB** : Kadınlar Birliği
- **CHF**: Cumhuriyet Halk Fırksı
- **s.** : Sayfa
- **S.** : Sayı
- **TKB** : Türk Kadınlar Birliği
- **TBMM** : Türkiye Büyük Millet Meclisi
- **T.C.** : Türkiye Cumhuriyeti
- **ZB.** : Zabıt
- **v.b.** : Ve benzeri
- **v.d.** : Ve diğerleri
- **yay.** : Yayınları
- **yay. haz.** : Yayına hazırlayan
- **yay. yön.** : Yayın yönetmeni

Metodoloji, Kaynaklar ve Literatür Değerlendirmesi

Bu tezin çıkış noktası, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecinin toplumsal cinsiyet boyutunun çoğu zaman hukuki reformlar ve resmî belgeler üzerinden okunması; buna karşılık popüler kültürün, özellikle mizah basınının bu süreci nasıl temsil ettiğinin yeterince incelenmemiş olmasıdır. Karikatürler, dönemin toplumsal kaygılarını, modernlik tahayyüllerini ve kadın bedenine yüklenen sembolik anlamları açık biçimde görünür kılmalarına rağmen literatürde çoğunlukla tali bir kaynak olarak değerlendirilmiştir. Oysa bu görsel malzeme, modernleşmenin gündelik hayattaki yansımalarını, çatışmalarını ve sınırlarını anlamak için benzersiz bir imkân sunmaktadır.

Bu çalışma, İkinci Meşrutiyet'ten Erken Cumhuriyet'e uzanan dönemde kadın imgesinin mizah basınındaki karikatürlerde nasıl temsil edildiğini incelemeyi ve bu temsiller üzerinden modernleşme sürecinin toplumsal cinsiyet boyutunu analiz etmeyi amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında karikatürler yalnızca görsel mizah ürünleri olarak değil, dönemin zihniyetini, değer dünyasını ve siyasal kaygılarını yansıtan tarihsel belgeler olarak ele alınmıştır. Ayrıca bu tez, Osmanlı–Cumhuriyet geçişinin süreklilik ve kopuşlarını kadın bedeni üzerinden takip etmeyi, böylece modernleşme tarihinin popüler ve görsel kültür ekseninde yeniden düşünülmesine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Çalışmada, Osmanlı'nın son dönemi ile Cumhuriyet'in ilk on yılına ait mizah dergilerinde yayımlanan karikatürler, nitel içerik analizi yöntemi çerçevesinde incelenmiştir. İçerik analizi; yazılı ve görsel materyallerin, belirli temalar ve kategoriler doğrultusunda sistematik biçimde çözümlenmesini amaçlar.[1] Bu yöntem, görsel malzemenin yalnızca yüzeyde sunduğu anlamlara değil, üretildiği tarihsel ve toplumsal bağlam içinde taşıdığı anlam katmanlarına da odaklanmayı mümkün kılmaktadır.[2]

Karikatürler doğaları gereği abartı, metafor, ironi ve ima ile çalışan çok katmanlı metinlerdir. Bu nedenle, onları çözümlemeye yönelik her girişim kaçınılmaz olarak belirli bir yorum içerir. Bu tezde yapılan çözümlemeler, çizerin bireysel niyetini "tespit etmeye" değil, karikatürün çizildiği tarihsel bağlam içinde hangi anlam imkânlarını taşıdığını ortaya koymaya yöneliktir.

---

[1] Nuri Bilgin, *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi: Teknikler ve Örnek Çalışmalar,* Siyasal Kitabevi, Ankara, 2014, s. 1-5: Deniz Alanka, "Nitel Bir Araştırma Yöntemi Olarak İçerik Analizi: Teorik Bir Çerçeve," *Kronotop İletişim Dergisi,* S. 1, 2024, s. 62-82.

[2] Nuri Bilgin, *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi…*, s. 21-25.

Bu noktada Umberto Eco'nun "yorum" ve "aşırı yorum" ayrımı yol gösterici kabul edilmiştir.[3] Eco'nun yaklaşımı doğrultusunda, karikatürler yorumlanırken; beden duruşları, kıyafetler, mekânsal kurgu gibi görsel unsurlar ile konuşma balonları ve alt yazılar gibi metinsel unsurlar, dönemin siyasal ve toplumsal tartışmalarıyla tutarlı bir ilişki içinde analiz edilmiştir. Çalışma, "aşırı yorum" sayılabilecek keyfi anlam yüklemelerinden kaçınarak, yapılan çözümlemeleri "tarihsel bağlamla uyumlu, gerekçelendirilmiş okuma önerileri" olarak sunmaktadır.[4]

Tezin ana veri kaynağını, İkinci Meşrutiyet'ten 1930'lara uzanan süreçte yayımlanan mizah dergileri oluşturmaktadır. Yöntem, kapsamlı bir arşiv taramasına ve görsel metin çözümlemesine dayanmaktadır.

Tezde ele alınan dönem için erişilebilir olan mizah dergileri belirlenmiş; ilgili yıllar içinde yayımlanan tüm sayılar, herhangi bir ideolojik veya tematik ön eleme yapılmaksızın taranmıştır. Dergiler belirlenirken yayın organlarının politik konumlanışları üzerinden bir filtreye gidilmemiş; belirlenen zaman aralığı içindeki tüm mizah yayınları mümkün olduğunca kapsanmaya çalışılmıştır.

Bu tarama sırasında kadın figürünün yer aldığı tüm karikatürler tek tek kaydedilmiş, böylece bir "karikatür havuzu" oluşturulmuştur. Havuzdaki her karikatür; dergi adı, tarih, sayı numarası ve mümkün olduğunda çizer bilgisiyle birlikte kataloglanmıştır. Arşiv taraması sırasında görülmüştür ki, mizah basını hemen her konuyu —bazen yalnızca tek bir kare üzerinden— tartışmaya açabilen bir esnekliğe sahiptir. Kimi zaman oldukça tali bir meseleye dair karikatürlere rastlanabilirken, kimi zaman da son derece basit görünen bir çizimin arkasında dönemin siyasal, toplumsal ya da kültürel yapısına dair geniş bir tartışma alanı bulunmaktadır. Dolayısıyla karikatürler, yüzeysel mizahın ötesinde çok katmanlı bir temsil evreni sunmakta ve araştırmacıya beklenmedik analitik imkânlar sağlamaktadır.

---

[3] Bkz. Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, çev. Kemal Atakay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016.

[4] Bir yorumun geçerliliğini sağlayan şey, metnin (ve burada görsel metnin) somut unsurları ve dönemin bağlamıyla kurduğu tutarlı ilişkidir. Bkz. Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum…*, s. 9-30; 31-52.

Karikatürler, yalnızca kronolojik bir sıralamaya göre değil, içerik ve temsil biçimlerine göre de sınıflandırılmıştır. Kadın bedeninin ulus, ahlak, moda, aile hukuku ve toplumsal cinsiyet rolleri etrafında nasıl kurgulandığına bakılarak tematik kümeler oluşturulmuş; bu kümeler tezin ilgili alt başlıklarının iskeletini meydana getirmiştir. Tezdeki başlıklar, önceden varsayılmış kavramsal kategorileri karikatürlere "uygulayan" değil, bizzat karikatürlerin kendiliğinden önerdiği eksenlerden türeyen başlıklardır.

Karikatürlerin zamana göre dağılımı homojen değildir. Bu dalgalanmanın arkasında hem tarihsel olaylar hem de basın rejimindeki değişiklikler (özellikle 1925 Takrir-i Sükûn Kanunu sonrası sıkılaşan denetim) etkili olmuştur. Özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında, rejimin kadın üzerinden yürüttüğü modernleşme hamleleri propaganda görsellerinde yüceltilirken; mizah dergilerinde kadın imgesine ilişkin eleştirel karikatürlerin kimi dönemlerde seyrekleştiği veya daha örtük metaforlarla ifade edildiği görülmektedir. Bu nedenle tezde yer alan örnekler, yalnızca "en çarpıcı" karikatürlerden değil, aynı zamanda sessizliklerin ve boşlukların da izlenebildiği bir zaman çizelgesinden seçilmiştir.

Çalışmanın Sınırlılıkları

- Çizer ve Dergi Politikaları: Analiz, çizer niyetinden ziyade okur karşısında oluşan görsel söylemi esas almaktadır. Çizer biyografileri üzerine müstakil bir araştırma yürütülmemiştir.
- Temsil Biçimleri: Mizah basınında temsil edilen kadın tipi çoğunlukla kentli ve orta-üst sınıf kadınları simgeler. Dolayısıyla sonuçlar, dönemin tüm kadınlarının gerçek hayat deneyimlerinin değil, erkek egemen kentli bakışın ürettiği temsillerin analizidir.
- Tematik Seçicilik: Amaç nicel bir envanter sunmak değil; temsil yoğunluğu yüksek ve tarihsel açıdan anlam taşıyıcı örnekler üzerinden nitel bir analiz yapmaktır.
- Yorumun Öznelliği: Karikatürlerin her birinin çözümlemesi, araştırmacının tarihsel bilgi birikimi, kuramsal referansları ve bakış açısı çerçevesinde yapılmıştır. Bu durum, aynı karikatürlerin farklı araştırmacılar tarafından kısmen farklı şekillerde yorumlanabileceği gerçeğini ortadan kaldırmaz; ancak tez boyunca ortaya konulan analizlerin, dönemin bağlamıyla ve literatürle

kurduğu tutarlı ilişki sayesinde akademik geçerlilik iddiası taşıdığı ileri sürülmektedir.

Konuya İlişkin Literatür Değerlendirmesi

Tarih bilimi son yıllarda Osmanlı mizah basınını giderek artan bir ilgiyle incelemeye almıştır. Mevcut malzemenin saptanmasında en bilinen çalışma Turgut Çeviker'in Tanzimat'tan Kurtuluş Savaşı sonuna kadar olan dönemi tanıtan üç ciltlik *"Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü"* eseridir.[5]

Mizahı sosyal tarihin vazgeçilmez bir kaynağı olarak ele alan çalışmalardan Hamdi Özdiş'in *Osmanlı Mizah Basınında Batılılaşma ve Siyaset (1870-1877)* adlı eseri, literatürün erken dönemini yansıtması bakımından önemlidir.[6] Necmettin Alkan, *Karikatürlerle Sultan II. Abdülhamid: Propaganda ve Gerçek Arasında Bir Padişah* adlı eserinde dönemi yerli ve yabancı karikatürler üzerinden okuyarak alanında bir ilke imza atmıştır.[7] İkinci Meşrutiyet dönemine odaklanan Tobias Heinzelmann, *"Osmanlı Karikatüründe Balkan Sorunu 1908-1914* çalışmasıyla siyasi krizlerin mizah basınına yansımasını incelemiştir.[8] Palmira Brummett'in *İkinci Meşrutiyet Basınında İmge ve Emperyalizm 1908-1911* adlı eseri ise karikatürler üzerinden gelenek-modernlik ve Doğu-Batı çatışmalarına ışık tutar.[9]

Ebru Davulcu, *II. Meşrutiyet Dönemi Mizah Basınında Osmanlı Modernleşmesi ve Eleştirel Kodlar* çalışmasında modernleşmenin sosyokültürel değişim alanlarını mizah süzgecinden geçirmiştir.[10] Birinci Dünya Savaşı sürecini *Mizah Penceresinden Birinci Dünya Savaşı*[11] adlı çalışmasıyla Nida Kırömeroğlu, Milli Mücadele yıllarını ise *Mizah Penceresinden Milli Mücadele – Ya İstiklal Ya*

---

[5] Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü – 1: Tanzimat ve İstibdat Dönemi 1867-1878*, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1986; Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü – 2 Meşrutiyet Dönemi 1908-1918*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1988; Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü – 3 Kurtuluş Savaşı Dönemi, 1918-1923*, Adam Yayıncılık, İstanbul,1991.

[6] Hamdi Özdiş, *Osmanlı Mizah Basınında Batılılaşma ve Siyaset (1870–1877)*, Libra Kitabevi, İstanbul, 2010.

[7] Necmettin Alkan, *Karikatürlerle Sultan II. Abdülhamid Propaganda ve Gerçek Arasında Bir Padişah*, Kronik, İstanbul, 2023.

[8] Tobias Heinzelmann, *Osmanlı Karikatüründe Balkan Sorunu 1908-1914*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2004.

[9] Palmira Brummett, *İkinci Meşrutiyet Basının İmge ve Emperyalizm 1908 – 1911*, İmge Yayınları, İstanbul, 2003.

[10] Ebru Davulcu, *II. Meşrutiyet Dönemi Mizah Basınında Osmanlı Modernleşmesi ve Eleştirel Kodlar – Kalem ve Cem Dergileri Üzerinden –*, Palet Yayınları, İstanbul, 2015.

[11] Nida Kırömeroğlu, *Mizah Penceresinden Birinci Dünya Savaşı*, Ketebe, İstanbul, 2024.

Ölüm[12] adlı çalışmasıyla Ali Şükrü Çoruk *Karagöz* gazetesi üzerinden inceleyerek mizahın savaş dönemlerindeki işlevini ve vatan savunmasındaki psikolojik etkisini ortaya koymuştur.

Yakın dönem akademik çalışmalarında ise mizah basınının iktidar ilişkileri ve toplumsal cinsiyet bağlamında daha spesifik konulara odaklandığı görülmektedir. Ayşe Bedir, *Yakın Dönem Siyasi Tarihinin Karikatür Üzerinden Analizi: Karagöz 1922-1939* adlı çalışmasıyla 1922-1939 yılları arasındaki siyasi dönüşümü güç ilişkileri çerçevesinde analiz ederken[13]; Tuğrul Çelik, *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Siyasi Karikatüründe Erkeklik* çalışmasında cinsiyet rejimini erkeklik kurgusu üzerinden okumuştur.[14] Sümeyra Zeynep Şahin'in *Erken Cumhuriyet Dönemi Mizah Basınında Kadın Modernleşmesinin Tasviri* başlıklı tezi de Batı etkisiyle yaşanan hızlı dönüşüm sürecinde kadının konumunu ele alan çalışmalardan biridir.[15]

Bu yöntemsel ve literatür odaklı çerçeve, tezin ilerleyen bölümlerinde yapılacak olan karikatür okumalarına zemin hazırlamaktadır. Amaç, karikatürleri Türkiye modernleşmesini kadın üzerinden tartışmaya açan merkezi bir kaynak olarak konumlandırmaktır.

---

[12] Ali Şükrü Çoruk, *Mizah Penceresinden Milli Mücadele, -Ya İstiklal Ya Ölüm-* Kitabevi, İstanbul, 2008.

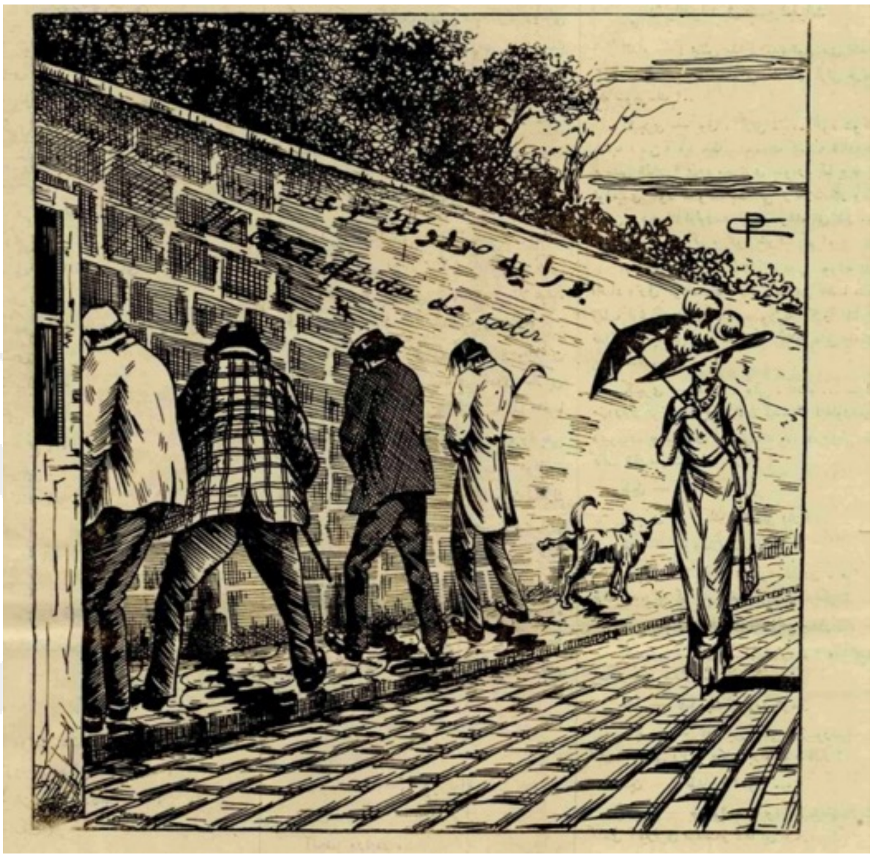
[13] Ayşe Bedir, *Yakın Dönem Siyasi Tarihin Karikatür Üzerinden Analizi: Karagöz 1922 – 1939*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2019.

[14] Tuğrul Çelik, *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Siyasi Karikatüründe Erkeklik: Karikatür Dergisi Örneği: 1936-1948*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2022.

[15] Sümeyra Zeynep Şahin, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mizah Basınında Kadın Modernleşmesi Tasviri*, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2023.

Giriş

İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Mizah Basınında Kadın İmgesi



Şekil 1: *Yeniçeri,* S. 5 19 Kanunuevvel 1326 [1 Ocak 1911]
Buraya su dökmek memnudur

Yeniçeri[16] adlı mizah gazetesinin 1 Ocak 1911 tarihli sayısında yayımlanan "Buraya su dökmek memnudur" başlıklı karikatür, bu tezin temel tezini ve metodolojik odağını tek karede özetleyebilecek yoğunlukta bir görsel metindir. Karikatürde, taş bir duvar boyunca yan yana dizilmiş dört erkek ve bir köpek duvara doğru dönmüş halde idrarını yaparken, yolun diğer tarafında yürüyen, şapkalı, şemsiyeli, şık giyimli bir kadın figürü yer alır. Görsel, ilk bakışta ikiye bölünmüş bir dünya hissi uyandırır: Solda, kamusal alanı bütünüyle dolduran ve orada bir kadının varlığı ihtimalini dahi düşünmeyen erkekler; sağda ise, hareket halinde, Avrupai görünümüyle modernleşmenin ve Batılılaşmanın simgesi haline gelmiş bir kadın. Duvara yazılmış "Buraya su dökmek memnudur" ibaresinin erkekler tarafından topluca ihlal ediliyor oluşu, patriyarkanın kamusal alanı ve kuralları nasıl "kendinden menkul bir hak" olarak gördüğünü sembolleştirirken; kadının başını "bilinçli" biçimde diğer tarafa çevirmiş olması, Doğu ile Batı, erkekle kadın, cemaatle birey arasındaki mesafeyi görsel bir metafora dönüştürür. Erkekler duvara dönük dar bir bakış açısının sınırlarına kendini sıkıştırmış sabit dururken, kadın önü açık, ilerlemeyi sembolize eder şekilde yürümektedir.

---

[16] *Yeniçeri*, 2 Aralık 1911–28 Mart 1912 arasında toplam 14 sayı yayımlanan siyasi mizah gazetesidir; sorumlu müdürü ve imtiyaz sahibi Cemil Hakkı'dır. Cemil Hakkı'nın İttihat ve Terakki'nin ateşli savunucusu olduğu; gazetenin de kısa yayın hayatı boyunca iktidar partisinin "yılmaz" destekçisi olarak özellikle Hürriyet ve İtilaf'a karşı propaganda ürettiği görülür. Gazete, Tanin matbaasında basılmış; sütunlarını büyük ölçüde güncel iç-dış siyaset ve Trablusgarp Savaşı'na ayırmıştır. M. Orhan Bayrak, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü (1831 – 1993)*, Küll Yayınları, İstanbul 1994, s. 157; Bkz. Irmak Karabulut, "II. Meşrutiyet Döneminde Siyasal Propaganda Aracı Olarak Mizahın Kullanılması: Yeniçeri Gazetesi Örneği," *Turkish Studies – History*, C. 16, S. 1, 2021, s. 15-45.

Bu sahnenin "erkek yoğun" kamusal alan kurgusu, yalnızca mizahi abartının değil, dönemin şehir hayatında kamusal mekânların (sokak, iş çevreleri, kahvehane kültürü vb.) erkekler tarafından daha yoğun kullanılması ve kadınların kamusal dolaşımının sınıfsal, mekânsal ve ahlaki sınırlarla daha kontrollü biçimde düzenlenmesi gibi sosyokültürel koşulların da bir yansıması olarak okunabilir. Bu nedenle karikatürde kurulan tezat, bir yandan patriyarkal bir normu hicvederken, diğer yandan dönemin kent yaşamında kamusal alanın büyük ölçüde erkeklere ait olması ve kadınların bu alana sınırlı biçimde dâhil olabilmesinden kaynaklanan gerilimi görünür kılar.

Osmanlı modernleşmesinde Batıcı düşünürlerin gözünden bakıldığında çizimin sağ tarafı, yani kadının olduğu taraf Batı'yı, ilerlemeyi, bireyi ve zarafeti temsil ederken; erkeklerin olduğu taraf Doğu'yu, cemaati, hoyratlığı ve "duvara karşı" durarak olduğu yerde saymayı temsil eder. Her iki tarafın da birbirini görmemesi, Osmanlı/Türk modernleşmesinin kadın üzerinden kurduğu kırılmayı da simgeler: Modernleşme söylemi kadını sahneye çağırırken, patriyarkal gündelik hayat onu aynı anda görmezden gelmekte veya yok saymaktadır.

Bu noktada karikatüre ilişkin yapılan çözümleme, tekil bir çizimden "dönemin zihniyetini" bütünüyle türetmek iddiası taşımaktan ziyade; karikatürün kompozisyonu ve alt yazısının sunduğu anlam imkânlarından hareket eden, tarihsel bağlamla gerekçelendirilmiş bir okuma önerisi olarak görülmelidir. Başka bir deyişle, burada amaç çizerin niyetini kesin biçimde tespit etmek değil; karikatürün dönemin tartışmaları içinde hangi karşıtlıklar üzerinden anlam üretebildiğini görünür kılmaktır.

Bu karede mizah; sadece güldürmeyi değil, "eskinin kuralsızlığı" ile "yeni"nin modernleşme talebi arasındaki çatışmayı, abartı ve tezat yoluyla görünür kılan tarihsel bir belge niteliği taşımasının yanı sıra tezin anahtar kavramları olan modernleşme, kadın, kamusal alan, ahlak, beden ve iktidar ilişkilerini aynı anda görselleştiren bir "yoğunlaştırma" işlevi görmektedir. Bu nedenle söz konusu karikatür, İkinci Meşrutiyet'ten erken Cumhuriyet'e uzanan süreçte kadın bedeninin modernleşme tartışmalarının hem sembolik taşıyıcısı hem de çatışma alanı olarak nasıl konumlandığını göstermesi bakımından, çalışmanın başlangıç noktasını oluşturmaktadır.

Heinzelmann'ın da belirttiği gibi, mizah basını yalnızca güldürme amacı gütmez; o aynı zamanda "dünyayı kendine özgü algılayış ve yorumlayış biçimi"dir. Bu yorumlama sürecinde çizer; abartma, yabancılaştırma veya alegori gibi araçlar kullanarak "normlara aykırı olan" ile "normlara uygun olan" arasındaki temel karşıtlığı belirgin kılmayı amaçlar. Bu bağlamda *Yeniçeri* dergisindeki bu çizim, sadece komik bir sahne değil, tam da bu karşıtlık üzerinden dönemin zihniyet dünyasını ve modernleşme sancılarını okuyabileceğimiz stratejik bir metindir.[17]

Osmanlı modernleşmesi, literatürde sıkça vurgulandığı üzere, askeri zorunluluklar ve imparatorluğun "var olma mücadelesi"nin ürünü olarak şekillenmiş, ardından siyasal ve ekonomik alanlara yayılmış bir dönüşümdür. Tanzimat paşaları, II. Abdülhamid ve Jön Türkler arasındaki siyasal tercihler farklılık gösterse de hepsinin modernleşmeyi imparatorluğu ayakta tutacak bir "medeniyet değişimi" olarak kurguladıkları söylenebilir.[18]

Kadının toplum içindeki yerine ilişkin tartışmalar, Osmanlı Devleti'nin, Batı'nın siyasal ve toplumsal düzenini örnek almaya başladığı Tanzimat'la birlikte gündeme gelmiş ve doğu –batı karşıtlığı ekseninde biçimlenmiştir. Temelde geleneksel sosyal düzenin ve yaşam pratiklerinin dönüştürülmesini içeren bir medeniyet değişimi projesini ifade eden batılılaşma yönelimi, düşünsel ayrılıkların kadın meselesi üzerinden belirginleştiği bir süreci temellendirmiştir.[19] Batıcı fikir üretenler için kadın, modernleşmenin görünen yüzü; muhafazakâr çevreler için ise toplumsal ahlakın kırılgan tarafı ve "bozulmanın" başlıca sebebi haline gelmiştir.[20] Örtünme, eğitim, aile hukuku ve kamusal alanda görünürlük tartışmaları bu ikili yaklaşımın etrafında şekillenmiş; kadın bedeni hem "geri kalmışlığın" hem de "ilerlemenin" sembolik alanı haline gelmiştir.

---

[17] Tobias Heinzelmann, *Osmanlı Karikatüründe Balkan Sorunu 1908-1914*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 14-15.
[18] Bkz. Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi Makaleler 4*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 11-21.

Tanzimat'tan itibaren modernleşme söyleminin hem nesnesi hem de hedefi olarak ele alındıklarından kadınların sınırlı da olsa eğitim olanaklarından yararlanmasının önü açılmış, ilerleme ve yükselmenin bir önkoşulu olarak kadının eğitimi konusunda, dönemin düşünürleri arasında güçlü sayılacak bir mutabakat oluşmuştur. Kadının annelik rolü üzerinden çocuk terbiyesinin sorumlusu sayılması, toplumun geri kalmışlığı ile kadının cehaleti arasında doğrudan bir ilişki kurulmasına yol açmıştır.[21] Bu bakış açısına göre, yarının "millete ve devlete faydalı" bireyleri olacak çocukların ilk terbiyesini veren annelerin iyi yetişmesi, modernleşmenin toplumsal zemininin olmazsa olmaz koşuludur. Böylece kadın, henüz bireysel bir özne olarak değil, geleceğin yurttaşlarını yetiştiren bir "ara yüz" olarak değer kazanmış; modernleşme projesinin merkezine ama aynı zamanda kontrol altında tutulması gereken bir konuma yerleştirilmiştir.

Belirtmek gerekir ki sanayileşme öncesi batı toplumlarında olduğu gibi Osmanlı toplumunda da kadınlar ekonomik açıdan bağımlı, eğitim olanaklarından yoksun, toplumsal alanda görünmez, ev dışında var olma biçimleri sıkı denetime tabi olarak yaşamaktaydılar.[22] Bu nedenle annelik görevlerini daha iyi yapmaları için de olsa eğitim hakkından yararlanmaya başlamaları kadınların toplumsallaşması açısından önemli bir başlangıçtı. Batı'da kadının eğitim hakkı elde ederek açtığı, medeni ve siyasal haklar açısından eşitliğe giden yolun bir diğer versiyonu son dönem Osmanlı ve Erken dönem Cumhuriyet Türkiye'si için de geçerli olmuştur.[23] Ancak Osmanlı toplumu ile Cumhuriyet toplumu arasında bu noktada süreklilik değil bir kopuş söz konusudur. Kadının toplumsal yaşama "fırlatılışı" olarak da değerlendirilen kopuş niteliğindeki gelişme,[24] kadınların toplumsal/siyasal düzlemde önemli kazanımlar elde etmesiyle sonuçlanmıştır. Bununla birlikte Cumhuriyet'in "ideal kadın"ı eğitimli, meslek sahibi, kamusal alanda görünür bir figür olarak kopuşu temsil etse de fedakâr anne, sadık eş ve milli kültürün taşıyıcısı rolüyle bir biçimde devamlılığı temsil etmiştir.

---

[19] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem - Medeniyet ve Örtünme*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, s. 50, 57.

[20] Kadınlık ve aile konularının 1908'den sonra geniş ölçüde ele alınışı, İslamcı düşünürler tarafından şeriatın canevine bir saldırı sayılmaktaydı. Bazı kadınların sokakta peçelerini kaldırması ya da bir erkekle beraber görünmesi İslamcılar tarafından, Müslüman aile hayatının ve ahlâkın yıkılma halinde olduğu korkusunu yayma vesilesini sağladı. Bu konularla ilgili haberlerle şeriat kurallarının çiğnenmekte olduğu, İslamcı yayınlarda büyük gürültülerle ileri sürülmeye başlandı. Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2002, s. 445.

[21] Örneğin Rıza Tevfik "…Kadın meselesi genel eğitim meselesinden doğmuştur. Memleketi muhafaza etmek, milleti maddi ve manevi sefaletten kurtarmakla mümkün olur. İnsanın ilk eğitimi ana kucağıdır. Öyle ise alemin yarısını teşkil eden kadınlarımız bu eğitimden yoksun kalırsa bizim maddi ve manevi çevremiz de değişmemiş olur. Müslüman-Türk kadınlarının bugünkü İçtimaî hayatı birçok müzmin tesirlerin neticesidir..." derken kadının eğitimini vurgular. Bkz. Rıza Tevfik, "Kadın Meselesi", *İçtihat*, 20 Şubat 1329 [5 Mart 1914], S. 94, s.2097; Aynı şekilde Halide Edib Adıvar, dergi ve gazetelerde yazdığı makalelerinde Meşrutiyet' in ilanı üzerine duyduğu heyecan ve bu rejimin bekasını mümkün kılacak insanları yetiştirecek terbiye meselesi üzerine durur. Ona göre yeni idare, yeni tip insan ister. Yeni insanın yetişmesi için ise ilk olarak yeni eğitim öğretim ve bunu gerçekleştirecek öğretmen ve annelere ihtiyaç vardır. Halide Edib yeni neslin ilk öğretmenleri olarak gördüğü kadınların eğitimine büyük önem verir. Bkz. İnci Enginün, *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2007, s. 365

Kadın imgesinin görünür kaynaklarından biri de dönemin mizah basınıdır. Kadın figürü Osmanlı karikatürüne görece geç bir tarihte girmiş; 19. yüzyıl sonuna kadar mizah basını büyük ölçüde erkek deneyimini ve kamusal alanı merkeze almıştır.[25] İkinci Meşrutiyet'le birlikte basın özgürlüğünün görece genişlemesi, kentli yaşamın dönüşmesi ve kadın hareketinin güçlenmesi, karikatürlerde kadının giderek daha görünür hale gelmesine zemin hazırlamıştır. *Kalem, Cem*, *Hayal, Karagöz* gibi dergilerde beliren "alafranga kadın", "moda düşkünü kadın", "türedi şehirli kadın" tipleri, modernleşmenin yüzeysel ve taklitçi biçimlerini hicvetmek için kullanılmış; bu figürler bir yandan modernleşmenin sembolü, diğer yandan ahlaki çözülmenin ve tüketim kültürünün taşıyıcısı olarak kodlanmıştır.

Mizah basını karikatürlerinde kadın imgesi tamamen olumsuz bir figür değildir; tersine, kadının hiciv yoluyla da olsa görünür hale gelişi, toplumsal dönüşümde önemli bir eşik noktasını işaret eder. Bununla birlikte, karikatürler çoğu zaman erkek bakışının denetleyici ve normatif çerçevesiyle sınırlıdır; kadının kamusal alandaki varlığı cinselleştirilerek, ahlaki yozlaşmayla ilişkilendirilerek veya "tehlikeli kadın/femme fatale" kalıpları içinde sunularak kontrol altına alınmaya çalışılır. Böylece karikatür, hem değişimi görünür kılan hem de bu değişime karşı patriyarkal direnci yeniden üreten ikili bir işleve sahip olur.

---

[22] Fatmagül Berktay, *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul, Metis Yayınları, 2003, s.99.

[23] Aynur Soydan Erdemir, "Cumhuriyet Eğitimi ve Modern Kadın Kimliğinin İnşası", *Tarih ve Eğitime Dair Cumhuriyet'in 100. Yılı Konuşmaları*, ed. Ahmet Şimşek, IUC Universty Press, İstanbul, 2024, s.70.

[24] Fatmagül Berktay, *Tarihin Cinsiyeti…*, s. 99.

[25] Orhan Koloğlu, "Karikatürümüze Kadının Girişi", *Toplumsal Tarih*, S. 122, 2004, s. 78-83.

Bu tez, tam da bu ikili işlevi merkezine alarak, İkinci Meşrutiyet'ten 1930'lara uzanan dönemde kadının ve kadın bedeninin mizah basınında nasıl temsil edildiğini incelemektedir. Amaç, kapsamlı ve kronolojik bir kadın modernleşmesi tarihi yazmaktan ziyade, büyük ölçüde erkekler tarafından çizilen karikatürlerden yola çıkarak kadın anlatılarına eleştirel bir alternatif geliştirmektir. Çalışma, kadınların hukuki ve kurumsal kazanımlarını anlatan literatürle diyalog içinde olmakla birlikte, bu kazanımların toplumsal algıda nasıl karşılandığını, hangi korkulara, kaygılara ve direnç biçimlerine yol açtığını mizah dergilerinin görsel dili üzerinden tartışmayı amaçlar.

Bu çalışmada incelenen karikatürler, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecinde kadınların artan görünürlüklerine rağmen, mizah basınında kadın figürünün çoğu zaman erkek egemen bir bakışın sınırları içinde temsil edildiğini düşündürmektedir. Kadınlar, karikatürlerde sıklıkla modernleşmenin etkin aktörleri olarak değil; modernliğin sembolü, ahlaki tartışmaların taşıyıcısı ve toplumsal kaygıların yoğunlaştığı bir temsil alanı olarak görünür hâle gelmektedir. Bu gözlem, çalışmanın kadın modernleşmesini doğrusal bir özgürleşme süreci olarak ele almaktan ziyade, popüler görsel kültürde kadın bedenine yüklenen anlamlar üzerinden tartışmasına zemin hazırlamıştır.

Bu çerçevede karikatürler, yalnızca "güldürü unsuru" olarak değil, modernleşmenin gündelik hayatta nasıl algılandığını, anlamlandırıldığını ve pratiğe döküldüğünü gösteren birer görsel belge, daha doğrusu "görsel argüman" olarak ele alınmaktadır. Karikatürler, dönemin toplumsal kaygılarını, cinsiyet rejimini ve modernlik tahayyüllerini sıradan gazete haberlerinden daha doğrudan ve daha çarpıcı bir biçimde görünür kılar. Okuma yazma bilmeyen veya basının uzun metinlerine erişimi sınırlı olan geniş kitleler için karikatürler, karmaşık siyasal ve toplumsal meseleleri birkaç çizgi ve kısa bir alt yazıyla özetleyen güçlü bir iletişim aracıdır. Bu nedenle mizah basını, resmi söylemlerin, reform projelerinin ve ideolojik tartışmaların toplumsal hafızaya nasıl kazındığını anlamak için kritik birincil kaynak niteliği taşır.

Bu bağlamda tezin özgün katkısı, modernleşme ve kadın literatüründe çoğu zaman tali kalan bu görsel ve popüler kültürel malzemeyi merkeze alması ve detaylı bir okuma yapmayı hedeflemesidir. Feminist tarih yazımının “kişisel olan politiktir”[26] şiarının işaret ettiği üzere, mahrem alan, gündelik pratikler ve beden politikaları, iktidar ilişkilerinin en yoğun biçimde üretildiği ve yeniden kurulduğu alanlardır. Karikatürler, tam da bu alanlara dair gerilimleri –aile içi otorite, cinsellik, örtünme, çalışma, eğitim, kamusal görünürlük– dolaylı ama bir o kadar güçlü imgelerle kayıt altına alır. Bu çalışma, söz konusu imgeleri tarihsel bağlamları içinde yorumlayarak, Türkiye modernleşmesinin cinsiyet rejimini eleştirel bir bakışla yeniden düşünmeyi hedefler. Modernleşmenin popüler kültür ve görsel ideoloji boyutunu ortaya koyması ve Osmanlı–Cumhuriyet geçişini süreklilik–kopuş ekseninde, toplumsal cinsiyet üzerinden okumayı amaçlamasıdır.

Çalışmanın zaman aralığı, İkinci Meşrutiyet’in ilanı (1908) ile kadınlara seçme ve seçilme hakkının tanındığı 1934’e kadar olan dönemi kapsamaktadır. Bu dönem, bir yandan Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçişte süreklilik ve kopuşların iç içe geçtiği, diğer yandan kadınların eğitim, çalışma, örgütlenme ve siyasal haklar alanında görünür hale geldiği bir eşik niteliğindedir. Tez, bu zaman diliminde yayımlanan başlıca mizah dergilerindeki kadın temsillerini kronolojik ve tematik başlıklar altında inceleyerek, savaş ve işgal yıllarından Cumhuriyet’in “ideal kadın”ına uzanan çizgide kadın bedeninin hangi anlamlarla yüklendiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, bu giriş bölümünde çerçevesi çizilen araştırma, modernleşme, ulus inşası ve toplumsal cinsiyet literatürüyle diyalog halinde, mizah basınını hem ayna hem de yorumcu olarak konumlandırmaktadır. *Yeniçeri*’nin 1911 tarihli karikatüründe olduğu gibi, karikatürler kadın ile erkek, Doğu ile Batı, gelenek ile modernlik arasındaki gerilimleri tek bir karede kristalleştirirken; aynı zamanda okuyucunun bu gerilimlere nasıl tepki verdiğini, neye güldüğünü, neyi tehdit olarak algıladığını da görünür kılar. Tezin devam eden bölümleri, bu görsel metinleri ayrıntılı bir okuma malzemesi haline getirerek, Türkiye modernleşmesinin kadın üzerinden kurulan hikâyesini eril mizahın satır aralarından yeniden yazmayı deneyecektir.

---

[26] Feminist literatürde sıkça kullanılan “kişisel olan politiktir” ifadesi, Carol Hanisch’in 1969’da bir tartışma metni olarak kaleme aldığı ve 1970 yılında *Notes from the Second Year: Women’s Liberation* derlemesinde yayımlandıktan sonra teorik bir çerçeveye kavuşan yazısında ortaya konulmuştur. Hanisch bu şiarla, kadınların ev içi rolleri, cinsellikleri, duygusal emekleri ve gündelik deneyimlerinin bireysel tercihlerden ibaret olmadığını; aksine toplumsal iktidar ilişkileri tarafından şekillendirildiğini vurgular. Bu yaklaşıma göre özel alan–kamusal alan ayrımı siyasal bir kurgudur ve kadınların “kişisel” görünen deneyimleri —örneğin aile içi otorite, bakım emeği, beden politikaları veya cinsellik— patriyarkal düzenin yeniden üretildiği başlıca alanlardır. Dolayısıyla feminist kuram, “kişisel” olanın toplumsal yapılar ve iktidar mekanizmalarıyla nasıl iç içe geçtiğini görünür kılarak, kadınların gündelik hayat deneyimlerini politik mücadelenin meşru konusu haline getirir. Carol Hanisch, “The Personal Is Political”, (Orijinal yayın: 1969), January 2006, (Çevrimiçi) https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf, Erişim Tarihi: 20 Ekim 2025.

1 I. BÖLÜM: OSMANLI-TÜRK MODERNLEŞMESİ VE KADIN

1.1 Modernleşmenin Siyasi Zemini

Batının, sanayi devrimi ve dolayısıyla kapitalizmin etkisiyle önce ekonomik ve siyasi alanda ilerlemesi ve sonrasında bütün değerlerinin dünya görüşü olacak kadar genişlemesi karşısında, bu hıza yetişemeyip, geride kalanların yani "öteki" kültürlerin modernleşmekten başka seçeneği yoktu.[27] Bu seçenek ise kolay bir seçenek olmadığı gibi öncelikle ekonomik ve siyasi ardından da toplumsal olarak sarsıcı etkilere neden olmuştu. Temelde Osmanlı İmparatorluğu'nu değişime zorlayan durum, Avrupa'da kapitalizmin endüstri devrimi aşaması ve eş zamanlı olarak Avrupa'nın büyük topraklarını yöneten imparatorlukların ulus devletlere giden yoldaki dönüşüm sürecidir. Bu dönemde Batı, sanayiye dayalı bir üretimle yapılanmaya başlamış olan devlet ve toplum yapısı oluşturma aşamasındadır. Osmanlı İmparatorluğu ise toprak rejiminin, vergi düzeninin bozulması nedeniyle düşen tarımsal üretimin, kırsaldaki yoksullaşmanın ve ayaklanmaların yarattığı sorunları yaşamaktadır. 17. ve 18. yüzyılda sistemin ekonomik ve toplumsal temellerinin sarsılmasıyla başlayan süreç Osmanlı askeri ve idari kurumlarını da sorunlarla karşı karşıya bırakmıştır.[28]

Osmanlı İmparatorluğu, askeri alandaki gerilemeyi 1683 İkinci Viyana bozgunuyla görünür biçimde deneyimlemiş; Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) antlaşmalarıyla bu gerilemeyi uluslararası düzeyde kabul etmek zorunda kalmıştır. Bu süreç Osmanlı'nın Avrupa karşısındaki askeri ve siyasal üstünlüğünün sona erdiğinin fark edilmesine işaret eder; ancak Batı'nın üstünlüğünün yapısal nedenlerinin kavranması daha geç bir dönemde mümkün olabilmiştir.[29]

1720'lerden sonra yeni sanayi uygarlığının ilk aşamasına girmiş olan Batı'nın askeri ve maddi üstünlüğünün[30] aslında bir sonuç olduğu ilerleyen zamanlarda anlaşılmıştır. III. Selim döneminde "meşveret" (danışma) yoluyla oluşturulan raporlar dikkate alınarak bilinçli ve sistemli reform girişimleri başlatılmışsa da reformlar askeri ve idari alanla sınırlı kalmıştır. Bununla birlikte dönemin askeri ve diplomatik atılımlarının ilerleyen zamanlardaki siyasal ve hukuksal gelişmeler için zemin hazırladığı belirtilmelidir. II. Mahmut dönemindeyse, yapılan askeri düzenlemeler yanında merkezi devletin güçlendirilmesi, bakanlıkların kurulması, sürekli danışma ve karar organlarının kurulması, uyruklar arasında din ve mezhep ayrımı yapılmaması ilkesinin getirilmesi[31] sistemde kırılma sayılacak yeniliklerdir. Şeyhülislamlığın kabine dışına çıkarılmasıysa din devlet bileşiminde ilk çatlama olarak değerlendirilmiştir. Öte yandan II. Mahmut dönemi reformları arasında yüksek öğretim kurumlarının yeniden düzenlenmesi de önemli bir gelişmedir. Modern eğitimle yeni bir kuşak yetiştiren harbiye ve tıbbiye bu dönemde kurulmuştur. Yine aynı dönemdeki bir diğer belirleyici girişim de Avrupa kültürüne aracısız ulaşmayı sağlayacak ve geleceğin ilk Avrupa dili bilen aydınlarını yetiştirecek Tercüme Odası'nın kurulması olmuştu.[32]

---

[27] Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi…*, s. 4-5.

[28] Bülent Tanör, *Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri (1789-1980)*, Afa Yayınları, İstanbul, 1996, s.15.

[29] Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, çev. Metin Kıratlı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1993, s. 36-38.

[30] Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma…*, s. 43.

Belirtilen reformların yapıldığı II. Mahmut döneminde imparatorluk, büyük toprak kayıpları yaşarken aynı zamanda kendi eyaletlerinde de ayaklanmalarla karşı karşıya kalmıştır. Bu dönemde merkezî otoritenin temel önceliklerinden biri, imparatorluğun bütünlüğünü koruyabilmek adına Avrupa devletlerinin desteğini sağlamaktır. Bu yaklaşım Tanzimat sürecinde Osmanlı reform siyasetinin "Avrupa'nın garantisi altında bütünlüğü koruma" mantığına dayanmasına yol açmıştır.[33] Bu çerçevede II. Mahmut ve onu izleyen yönetici kadro, özellikle İngiltere'nin desteğini güvence altına almak amacıyla İngiltere ile Baltalimanı Ticaret Anlaşması'nı imzalamayı kabul etmek durumunda kalmıştır. Süreç içinde Osmanlı yerli üretimi çökmüş, ekonomi giderek dışa bağımlı bir yapıya bürünmüş; borçlanma rejimi derinleşerek Düyun-u Umumiye'ye uzanan yapısal bir ekonomik çöküşün zemini hazırlanmıştır.[34]

Tanzimat döneminin bir çeşit provası niteliğindeki II. Mahmut dönemi reformlarını izleyen Tanzimat dönemi, 1839 yılında Gülhane hattı Hümayunu'nun ilanıyla başlamış, 1856'da Islahat Fermanı'nın ilanıyla devam etmiştir. Devletin merkezi yapısını yeniden düzenlemeyi, tebaanın can ve mal güvenliğini hukuki güvence altına almayı ve yönetim anlayışını dönüştürmeyi amaçlayan bir çerçeve sunan Gülhane Hattı Hümayunu'nda[35] açıklanan ilkeler gereğince köklü düzenlemelere gidilmiştir. Bu fermanla imparatorluk, yüzyıllar boyu içinde yaşadığı bir medeniyet dairesinden çıkarak, bir başka medeniyete dahil olma iradesini, onun değerlerini kabullendiğini ilan etmiş oluyordu.[36] Devletin kendi iktidarını sınırladığı bu dönemin en ayırdedici gelişmesi yeni düzenleyici kurallar oluşturma anlamını taşıyan yasa yapımı çalışmalarıdır. Yasalaştırma sürecini çağdaşlaşma sürecinin özü olarak değerlendiren Berkes'e göre, hukukun referanslarının dinsel kaynaklar dışına yönelmesi teokratik ilkelerden ayrışmayı simgeler niteliktedir.[37] Öte yandan özellikle Tanzimat döneminin ikinci evresinde eğitim alanında önemli dönüşümler gerçekleştirilmiştir. Kız çocuklarının da eğitim olanaklarından yararlanmaya başladığı bu dönemde yapılan reformlarla eğitim yeniden düzenlenmiş ve çeşitlenmiş olsa da eski kurumların yanında yenilerinin oluşturulması eğitimde ikilik yaratmıştır. Bununla birlikte hukuk alanında olduğu gibi, eğitim alanında yapılan düzenlemeleri de sekülerleşme sürecinin başlangıcı olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır.

---

[31] Bülent Tanör, *Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri…*, s. 25-55.

[32] Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma…*, s. 175, 184, 199.

[33] Taner Timur, *Osmanlı Çalışmaları: İlkel Feodalizmden Yarı Sömürge Ekonomisine*, İmge Yayınları, Ankara, 1998, s. 87-89.

[34] Bkz: Atilla Aydın, "İngiltere Emperyalizminin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Yansıması: Baltalimanı Ticaret Anlaşması" *Journal of Awareness*, C. 6, S. 3, 2021, s. 101-114.

Tanzimat'ı başlatan Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nun ikinci bir aşaması görünümünde olan Islahat Fermanı'nın (1856), esasını, Hıristiyan uyruklara verilen siyasi haklar oluşturmuştur. Hıristiyan uyruklar bu fermanla geçmişten beri mevcut olan dini ayrıcalıklarını ve cemaat haklarını korudukları gibi, diğer Müslüman tebaanın sahip olduğu tüm siyasî haklardan yararlanmışlardır.[38]

1860'larda Tanzimatçılara karşı sistematik eleştiriler başlatan "Yeni Osmanlılar" adı verilen Namık Kemal ve Ziya Paşa önderliğindeki bu grup siyasette etkili olmaya başladı. Tanzimatçıları, sömürü konusunu anlamadıkları, bir "üst tabaka" meydana getirdikleri, kendi kültürlerini oluşturan şeriatı unuttukları gerekçesiyle eleştirirken onların Batı'yı da yüzeysel değerlendirdiklerini ileri sürdüler.

---

[35] "Tanzimat." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/tanzimat Erişim Tarihi: 20 Mart 2025.

[36] Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, yay. haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.126.

[37] Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*..., s.221.

[38] Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*..., s. 146.

Yeni Osmanlılara göre Tanzimatçıların -Batı'nın ruhunu oluşturan- hürriyetçi ve parlamenter eğilimleri anlamamaları bu yüzeysel kavrayıştan ileri gelmekteydi.[39]

Yeni Osmanlılar, belli bir felsefi akımın ve ideolojinin üyeleri değillerdi. Laik, ulusçu düşünceye sahip Şinasi, modernleşmeci İslamcı Namık Kemal, İslamcılıkla laiklik, Türkçülükle Osmanlıcılık arasında gidip gelen Ali Suavi,[40] zamanlarının farklı çevre, anlayış ve değerlerini kendilerince yorumlamaktaydılar.[41] Osmanlı devletinin düze çıkması için yapılması gerekenler noktasında düşünsel çeşitlilik gösteren kimselerdi. Temel hedefleri Osmanlıcılık anlayışının sağlam zemine oturduğu ve insani bir yönetim getirecek olan anayasal meşruti sistemi elde etmekti. Yeni Osmanlılar bu hedefe 1876'da Kanun-ı Esasi'nin ilanı ile ulaştılar. Çağın geçerli siyasi ve idari yapısını temsil eden Meclis, Türk demokrasi tarihi için önemli bir değer olarak kayda geçti.

Türkiye'de aydın geleneğinin başlangıcı olarak görülen Yeni Osmanlılar[42], yeniliklerle benimsetilmek istenilen Batılı değerleri İslami bir söylemle ifade ederek bu değerlerin Osmanlı tebaası tarafından daha kolay benimsenmesini sağlamaya çalıştılar.[43] Meşruti yönetimin meşveret usulünün bir gereği olduğu için İslam'a uygun olduğu görüşündeydiler. Ülkenin içinde bulunduğu sorunların çözümü ve devletin dağılmasının engellenmesi için Tanzimat'ın getirdiği ilkelerin kamusal özgürlüklerle desteklenmesi ve tüm Osmanlı tebaasını kapsayacak anayasal parlamenter sisteme dayanan bir idarenin kurulması gerektiğini savundular.[44]

1877'de Rusya'nın, Osmanlı'ya savaş ilan etmesi, Osmanlı Devleti'nde filizlenmekte olan millet olma ve milliyetçilik kavramlarına yeni bir hız kazandırdı. 1877-78 Savaşı Osmanlı İmparatorluğu'nun fiziki varlığı için çok ciddi bir tehdit oluşturmuştu ve Berlin Antlaşması ile ortaya çıkan ulus-devlet fikri diğer Müslümanlar için de örnek teşkil edebilirdi. Araplar en büyük Müslüman grubu oluşturduklarından Osmanlı İmparatorluğu'nun varlığını sürdürebilmesi için bunları İmparatorluk içinde bulundurmaktan başka çare yoktu. Bu nedenle, yeni padişah II. Abdülhamid, Arapların Osmanlı Devleti'yle tam anlamıyla bütünleşmesine yönelik bir politika izledi. Bir yandan otoriteyi merkezden vilayetlere kadar yaymak için merkeziyetçiliği kullanırken, öbür yandan İslamiyet'i merkez ile merkez dışında kalanlar arasındaki bağları güçlendirmek için bir ideoloji olarak kullandı.[45]

---

[39] Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi Makaleler 4,* s. 15-16.

[40] İlber Ortaylı, *Batılılaşma Yolunda*, Merkez Kitap, İstanbul, 2007, s. 25-26.

[41] ATAM, *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi 19. Yüzyılın İkinci Yarısından 20. Yüzyılın Başlarına Kadar Osmanlı Devleti ve Yeni Türkiye'nin Doğuşu Modernleşen Türkiye 1. Cilt*, yay. haz. Editör Kurulu, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 2023, s. 90.

[42] İlber Ortaylı, "Bir Aydın Grubu Yeni Osmanlılar", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,* yay. haz. Murat Belge – Fahri Aral, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985, Cilt 6, s. 1702.

[43] Erik Jan Zürcher, *Milli Mücadelede İttihatçılık*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987, s. 19.

[44] Tevfik Çavdar, *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi*, İmge Kitabevi, Ankara, 2013, s. 28-29; Şerif Mardin, *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 33.

Osmanlı Rus savaşının büyük bir yenilgi ile sonuçlanmasından sonra II. Abdülhamit, Kanun-ı Esasi'nin tanıdığı yetkiye dayanarak, 14 Şubat 1878'de Meclis-i Mebusanı süresiz tatil etti.[46] Anayasa hukuken olmasa da fiilen askıya alındığı için İkinci Meşrutiyet'in ilanına kadar II. Abdülhamit'in zaman zaman paranoya düzeyine çıkan kaygıları ile birlikte istibdata dayalı mutlakıyet sistemine dönüldü.[47] Meşrutiyet'i yürürlükten kaldıran II. Abdülhamit, kurduğu hafiye teşkilatıyla muhalifleri etkisiz hale getirmeye çalıştı. Meşrutiyet yanlılarının tasfiyesi, sürgüne gönderilmesi ve muhalif basının susturulması gibi uygulamalar bu dönemin genel politikasıydı.[48]

II. Abdülhamit, İslamcılık ideolojisini Arap unsurlarla bütünleşme açısından önemsemekle birlikte Batı'nın tekniğini, askeri teşkilatını ve eğitimini örnek almaktan kaçınmadı. Bu amaçla, Harbiye, Mülkiye ve Tıbbiyenin programları geliştirilmiş, okullarda bilgili bir kuşak yetişmişti. Her üç kuruluşun öğrencileri ders programları icabı 19. yüzyıl müspet bilimlerinin Batı'nın esas güç kaynağını oluşturduğunu görüyorlardı. Böylece Batı'yı, Batı'da geliştirilen müspet bilimle bir tutan bir kuşak yetişti.[49]

Namık Kemal'in ve Ziya Paşa'nın yasaklanmış eserlerinin okunup, vatan ve hürriyetten konuşulan bu okullarda görevli öğretmenler ve öğrencilerdeki hoşnutsuzluk yeni bir örgütlenmenin ortaya çıkmasına neden oldu. 1889'da Askeri Tıbbiyeli, öğrencilerce kurulan İttihad-ı Osmani dönemin en önemli muhalif örgütlenmesi İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin temelini oluşturdu. Jön Türk hareketi adı verilen ve yurt dışında faaliyet yürütmeye başlayan bu grup üyelerinin aralarında ideolojik farklılıklar bulunmakla birlikte parlamentonun yeniden açılması için bir araya gelmeleriyle İkinci Meşrutiyet'in ilanına giden yol açıldı.[50]

---

[45] Kemal H. Karpat, *Osmanlı'da, Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma*, İmge Yayınları, Ankara, 2006 s. 429-435.

[46] Cevdet Küçük, "Abdülhamit", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, C. I, 1998, s. 218.

[47] İlber Ortaylı, *Osmanlı'da Değişim ve Anayasal Rejim Sorunu*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2008, s. 246.

[48] ATAM, *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi 19. Yüzyılın İkinci Yarısından 20. Yüzyılın Başlarına…,* s. 102.

[49] Halil İnalcık, *Osmanlı ve Modern Türkiye Araştırmaları*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2018, s.180.

Batı'nın düşüncesini merkezi bir konuma yerleştiren yaklaşım, yani Batıcılık, padişaha karşı muhalefeti Avrupa'da sürdüren Jön Türkler arasında etkili olduğu için, meşrutiyetin ilanından sonra da (1908) Jön Türklerin politikasında izini sürdürdü. Ancak bu dönemde birbirinin içine geçmiş durumdaki çeşitli düşüncelerin ve görüşlerin, kendilerine dönerek birbirlerinden ayrıldıklarını, biçimlendiklerini, billurlaştıklarını söylemeliyiz. Tanzimat döneminin ideolojisi Osmanlıcık yerine II. Abdülhamid döneminde yükselen İslamcılık varlığını sürdürürken, bu ideolojilere eklenen Batıcılık ve ardından gelişen Türkçülük, dönemin tartışmalarında belirleyici olmuştur.[51]

İkinci Meşrutiyet döneminde gerçekleşen reformlar, Cumhuriyet'in inşa sürecini ve çağdaşlaşma hareketini etkilemesi bakımından Osmanlı Türk modernleşmesinde önemli bir süreci ifade eder. Bu dönem siyasal ve toplumsal açıdan Türkiye Cumhuriyeti'nin ortaya çıkışını hazırlayan bir dönem olarak da nitelendirilebilir.[52]

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından imzalanan Mondros Mütarekesi ve müteakip işgal süreci, Osmanlı Devleti'nin siyasal ve askerî egemenliğini ciddi biçimde sınırlandırdı. İstanbul'un İtilaf Devletleri tarafından işgali, merkezi yönetimin hareket alanını daraltırken, Anadolu'da farklı yerel direniş biçimlerinin ortaya çıkmasına da zemin hazırladı. 1919 yılı itibarıyla Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde, işgallere karşı yerel savunma ve hak arama amacıyla Müdafaa-i Hukuk Cemiyetleri kurulmaya başlandı. Aynı yıl, 9. Ordu Müfettişi sıfatıyla Samsun'a çıkan Mustafa Kemal Paşa, bu dağınık direniş odaklarının siyasal bir çerçeve içinde örgütlenmesini sağladı. Erzurum ve Sivas kongreleri, bu sürecin örgütlü bir yapıya kavuşmasında önemli dönüm noktaları olarak öne çıktı. İstanbul Hükümeti, özellikle Damat Ferit

---

[50] Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, s. 193; Sina Akşin, *Jön Türkler ve İttihat ve Terakki*, İmge Kitabevi, İstanbul, 2017, s. 79, 401 (kronoloji bölümü).

[51] Selahattin Hilav, "II. Meşrutiyet Düşüncesi," içinde *Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908–1980,* yay. yön. Sina Akşin, Cem Yayınevi, İstanbul, 1987, s. 357-358; Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi…,* s. 17-18.

[52] Kemal H. Karpat, *Kısa Türkiye Tarihi 1800–2012*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2013, s. 83.

Paşa dönemlerinde, Anadolu'da gelişen bu hareketleri meşruiyet dışı ilan etmiş; Müdafaa-i Hukuk Cemiyetlerini dağıtmaya yönelik girişimlerde bulunmuş ve Kuva-yi Milliye'yi düzen dışı silahlı unsurlar olarak tanımlamıştır.[53] Ancak bu baskıcı politikalar, Anadolu'da milli direnişin siyasal çerçevesinin netleşmesini hızlandırarak Misak-ı Milli"nin kabülünü ve 23 Nisan 1920'de Anakara Büyük Millet Meclisi'nin kurulmasını sağladı.[54]

20 Ocak 1921 de, kabul edilen *Teşkilat'ı Esasiye Kanunu* saltanat ve hilafetten bahsetmeksizin "Hakimiyet bila kayd-u şart milletindir" demekteydi. "İdare usulü halkın mukadderatını bizzat ve bilfiil idare etmesi esasına müstenittir" ilkesini beyan ederek başlayan Anayasa, Cumhuriyet'in ilanını hazırlayan önemli bir adımdı.[55]

Kurtuluş Savaşı'nın başarısı ve Mudanya Mütarekesi'nin ardından Barış Konferansı hazırlıkları başladı. İtilaf devletleri Lozan'a İstanbul Hükümeti'ni de davet etmişti. Bu ikili çağrının Türkiye'de parçalanmış bir otoriteye yol açma ihtimali üzerine, Mustafa Kemal Paşa saltanatın siyasal iktidarına hızlıca ve kesin olarak son vermeye karar verdi.[56] 1 Kasım 1922'de kabul edilen kararla saltanat kaldırıldı ve Millet Meclisi bünyesinde yasama, yürütme, yargı kuvvetleri birleşti.[57] Yeni meclisin çalışmaya başlaması üzerine siyasi çatışmalar da başlamıştı ve bu idare şekli 29 Ekim 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu ilan edilinceye kadar devam etti. Mustafa Kemal Paşa ilk cumhurbaşkanı seçilmişti ve halifelik fiziki hiçbir gücü olmamak üzere bırakılmıştı. Abdülmecid Efendi'nin bu dini görevi sırasında siyasetten uzak kalmaması halifeliğin kaldırılmasının zeminini oluşturdu. 3 Mart 1924'te Halifeliğin kaldırılması ve ardından 1924 Anayasa çerçevesinde siyasal devrimlerin güvence altına alınmasıyla laik hukuk devriminin ön koşulları da sağlanmış oldu.[58] Halifeliğin kaldırıldığı gün, 3 Mart 1924'de çıkarılan Tevhid-i Tedrisat yasasıyla öğretim birleştirilmiş, Şer'iye ve Evkaf Vekaleti kaldırılarak, tüm eğitim kurumlarının Maarif

---

[53] Bkz. Sina Akşin, *İstanbul Hükümetleri ve Millî Mücadele, Cilt*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010, s. 508-516; Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 168-200.

[54] Şerafettin Turan, *Türk Devrim Tarihi II: Ulusal Direnişten Türkiye Cumhuriyeti'ne*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1992, IV. bölüm, V. bölüm ve IX–X. bölümler.

[55] "Teşkilât-ı Esasiye Kanunu (1921)." *T.C. Anayasa Mahkemesi*, (Çevrimiçi) https://www.anayasa.gov.tr/tr/mevzuat/onceki-anayasalar/1921-anayasasi/. Erişim Tarihi: 20 Ekim 2025

[56] Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu…*, s. 257; Turan, *Türk Devrim Tarihi II…*, s. 276.

[57] Şerafettin Turan, *Türk Devrim Tarihi II…*, s. 279-280.

[58] Gülnihal Bozkurt, "Atatürk'ün Hukuk Alanında Getirdikleri", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 8, S. 22, Kasım 1991, s. 46.

Vekaleti'ne bağlanması sağlanmıştı. Eğitim laik ve tek eğitim kanalına bağlanmış böylelikle laik ulusal kimlikli kuşaklar yetiştirilmesi yolundaki ilk adım atılmıştı. Eğitimin yaygınlaştırılması ve kadınların eğitim olanaklarından erkeklerle eşit düzeyde yararlanmasının yolunu da açan bu düzenleme sonrasında toplumun laikleştirilmesi bağlamında en radikal düzenleme tekke ve zaviyelerin kaldırılması olacaktı.[59] 1926 yılında çıkarılan Medeni Kanun ve ardından çıkarılan yasaların en belirleyici yanı laik hukuk temelli kuralların benimsenmiş olmasıdır. Osmanlı döneminde bile toplumun ihtiyaçlarını karşılayamadığı için Tanzimat döneminden başlanarak hukuki düzenlemelere gidilmiş ancak Cumhuriyet'e değin hukuk birliği sağlanamamıştı. 1926'da kabul edilen Medeni Kanun ve ardından yapılan hukuk düzenlemeleri ulusal devlet yapısını güçlendirirken kadın erkek tüm yurttaşların eşit yararlanacağı hakların sağlanması için kurgulandı.[60] Öte yandan kültürel alanda ilerleyen zamanlarda da sürdürülen değişimler, çağdaş medeniyetin koşullarını yaratma yolunda eğitimli ve laik yönelimli bir toplum yaratmayı hedefledi.

Osmanlı Devleti'nde 18. yüzyılda başlayan modernleşme girişimleri İkinci Meşrutiyet'le hız kazanmış ancak Batı'nın sanayi devrimiyle elde ettiği gelişmişlik düzeyine ulaşılamamıştır. Ekonomik çöküntü ve bu alandaki yaptırımlar, bitmeyen savaşlar, dönüştürülemeyen siyasal ve toplumsal yapı çöküşü kaçınılmaz kılmıştır. Cumhuriyet'i kuran kadrolarsa antiemperyalist mücadeleyle ulaşılan bağımsız devlet konumunun sürdürülmesi için Atatürk'ün belirleyici yönlendirmesiyle hemen reform girişimlerine başlamışlardır. Bu süreçte yapılan reformlar ulus devlet ekseninde seküler yönelimli ve kültürel açıdan gelişmiş bir toplum modelini, ekonomik açıdan da tam bağımsız bir devleti hedeflemiştir. Osmanlı son döneminden alınan derslerle, varoluşsal kaygılarla, çağdaş uygarlığın bir parçası olmak için hızlandırılmış tarih yaşanmıştır. Kadınların eğitimin her düzeyinden yararlanması, meslek sahibi olması, kamusal alanda görünür olması ve siyasal haklar elde etmesi bu süreçte gerçekleşmiştir.

---

[59] Bülent Tanör, *Kurtuluş Üzerine 10 Konferans*, Der Yayınları, İstanbul, 1996, s.143.

[60] Gülnihal Bozkurt, "Atatürk'ün Hukuk Alanına Getirdikleri…", s. 50-51.

1.2 İkinci Meşrutiyet Döneminde Kadın Tartışmaları ve Dönüşümler

Osmanlı'da kadın üzerine konuşmak uzun süre mahrem bir mesele olarak görülmüş, kamusal tartışmalara sınırlı biçimde yansımıştır. Kadın meselesine dair ciddi tartışmalar Tanzimat döneminde başlasa da İkinci Meşrutiyet'le birlikte yoğunlaşarak basın ve entelektüel çevrelerde belirgin bir "fikir mücadelesi" niteliği kazanmıştır.[61] Osmanlı toplumunda kadınların konumu sınıfsal farklılıklara göre değişmekteydi. Saray çevresindeki kadınlar çoğunlukla haremde kapalı bir yaşam sürerken, reaya içindeki kadınlar tarımsal üretime ve yer yer kentlerdeki ticari etkinliklere katılabilmekteydi. Ancak toplumsal ilişkilerde geçerli olan norm ve değerlerin belirlenmesinde üst sınıfın kültürü baskın olduğu için, üretime katılan kadınların toplumsal konumları da çoğu zaman saray kadınlarına atfedilen mahremiyet ve itaat kalıpları çerçevesinde değerlendiriliyordu.[62]

Tanzimat Fermanı kadının konumuna doğrudan temas etmese de bürokratikleşme, hukukileşme süreçlerinden ve açılan eğitim kurumlarından[63] kadınlar da yararlanacak, böylece günümüz kadınının düşünsel, toplumsal ve siyasal hayat anlayışının kalıpları ortaya çıkacaktı.[64] Şehirlerde Batılı hayat anlayışının etkisiyle, üreticiliğinden çok tüketiciliğiyle görünür olan ve muhafazakâr çevrelerle uyumsuzluk yaşayan yeni bir kadın tipi şekillenmeye başlayacaktı.[65]

İkinci Meşrutiyet'in ilanı sonrasında oluşan görece özgürlük ortamı ise, kadınların hukuki ve toplumsal statüsünü dönüştüren adımlarla birlikte basın faaliyetlerinin çeşitlenmesine ve kadınlara hitap eden dergilerin çoğalmasına zemin hazırlayarak kadın imgesini modernleşme tartışmalarının merkezine yerleştirdi.[66] Şehirli kadınların eğitim, çalışma, moda ve eğlence aracılığıyla toplumsal hayata katılımı bir yandan “ilerlemenin göstergesi” sayılırken, diğer yandan muhafazakâr çevrelerde ahlaki kaygıları ve tepkiyi büyüttü; bu ikilik İkinci Meşrutiyet basınında ve özellikle mizah dergilerinde sıkça işlenen temalardan biri hâline geldi.

---

[61] Şefika Kurnaz, *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını…* s. 29

[62] Gülsün Uçar, "Avrupalı Seyyahların Gözlemlerine Göre Osmanlı Kadınlarının Sosyal Hayattaki Yeri", *Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü Araştırma Dergisi*, S. 1, 2017, s. 100–110; Bkz. Suraiya Faroqhi, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2014; Gülgün Üçel-Aybet, *Avrupalı Seyyahların Gözünden Osmanlı Dünyası ve İnsanları (1530–1699)*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.122, 124-125.

[63] Niyazi Berkes, Tanzimat'ın en büyük başarısının, belki de 1862'den itibaren kız öğrencilerin ortaöğretim görmelerini başlatması olduğunu söylemektedir. Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, s. 231

[64] Leyla Kaplan, "II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Kadınlarının Özgürleşme Hareketi", *Osmanlı 5: Toplum*, ed. Güner Eren, Bilim Editörleri Doç. Dr. Kemal Çiçek, Cem Oğuz, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999 s. 467.

[65] Ümüt Akagündüz, *II. Meşrutiyet Dönemi Düşünce ve Kadın Dergilerinde Kadın Tartışmaları (1908–1918)*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, 2012, s. 54.

Bu dönemde kadın tartışmalarının önemli bir kısmı, kadınların aile içindeki rollerini daha iyi yerine getirebilmeleri için “modern” biçimlerde eğitilmeleri üzerinde yoğunlaşırken, eşzamanlı olarak cinsellikten arındırılmış, iffetli ve “ciddi” bir kadın imajının inşası da dikkat çekmektedir.[67] Kadının mahrem alandan çıkarak kamusal görünürlük kazanması—özellikle kentli kadınların haremlik-selamlık geleneğini aşarak erkeklerle bir arada toplumsal yaşama dâhil olması—muhafazakâr tepkileri artırmış; bu tepkiler hem modernleşmeci çevreleri hem de iktidarı zaman zaman zor durumda bırakmış, devletin kadının dış yaşamını disipline etmeye dönük düzenlemeler ve polisiye önlemler geliştirmesine varan bir gerilimi beslemiştir.[68] Mizah basını ise bu gerilimi, şehirlerde belirginleşen “Avrupai” serbestleşmeye öykünen abartılı tipler üzerinden eleştirel bir dille görünür kılmıştır.

Sonuç olarak Tanzimat ve İkinci Meşrutiyet boyunca modernleşmeci erkekler farklı düşünsel konumlardan “modern toplum” tahayyüllerini, arzuladıkları kadın tiplerini ve aile modellerini tartışmaya açmış; kadınların erkeklere kıyasla “geri kalmış” olduğu vurgusu modernleşme söyleminin temel argümanlarından biri hâline gelmiştir.[69] Bu çerçevede kadın meselesi, hem modernleşmenin ölçütlerinden biri olarak görülmüş hem de basın ve mizah dergilerinde toplumsal çatışmaların en görünür tartışma başlıkları arasında yer almıştır.

---

[66] Findley, II. Meşrutiyet sonrasında basının çeşitlenmesinin kadınların kamusal görünürlüğünü artırdığını vurgular ve “kadınlara hitap eden dergilerin çoğalması ve Fatma Aliye gibi yazarların eserlerini kendi adlarıyla yayımlamaları, toplumsal modernleşmenin dikkate değer bir boyutunu oluşturmuştur” ifadesini kullanır. Carter V. Findley, *Modern Türkiye Tarihi, İslam Milliyetçilik ve Modernlik 1789 - 2007*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2012, s. 178.

[67] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1996, s. 298. Serpil Çakır’ın belirttiği üzere Hükümet kız rüştiyelerinin açılış amacını, “Okuyup yazmanın erkek ve kadınlar için elzem olup geçinmek için ağır işler gören erkeklerin ev işlerinde rahat etmeleri; ancak kadınların dahi din ve dünyalarını bilerek kocalarının emirlerine itaat etmeleriyle ve istemediklerini yapmaktan sakınmalarıyla iffetlerini koruyup kanaat ehli olmalarıyla mümkün olacaktır” sözleriyle açıklamış, böylece bu okulların temel hedefinin üretime katılan ya da bağımsız kadınlar değil, aile içinde kocasına ve çocuklarına bağlı “iyi bir ev kadını” yetiştirmek olduğu ortaya konmuştur.

[68] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem…*, s. 72.

[69] Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2022, s. 84

1.2.1 Dönemin Başlıca Fikir Akımlarının Kadına Bakışı

İkinci Meşrutiyet dönemi, imparatorluğun çözülüşüne rağmen bir düşünce bolluğunun yaşandığı, Taşkıran'ın “Büyük Dilekler Devri”[70], Ziya Gökalp'in “Yeni Hayat” diye nitelediği, Osmanlı'da vatandaşlık ve kadın eşitliği fikirlerinin gündemi belirlediği bir dönem olmuştur. Cumhuriyet reformlarının temelinde, bu dönemde doğan ve billurlaşan düşünce akımları yatmaktadır.[71] İmparatorluğu “ihya” etmek için ideolojik çerçeveler geliştiren üç ana akım—İslamcı, Batıcı ve Türkçü görüşler—“ilerleme” fikrini farklı biçimlerde sahiplenmiş, fakat özellikle kadın hakları meselesi üzerinden birbirlerinden ayrışmışlardır.[72] Bu dönemde tartışmanın düğüm noktası, Batılılaşmanın hangi ölçüde ve hangi alanlarda İslami-kültürel çerçeveyle bağdaştırılabileceği sorusudur.[73]

Batıcılar, kendi içlerinde farklı eğilimler taşımakla birlikte, medeniyet kavramını din ve gelenekten bağımsız biçimde tanımlama eğilimindedir. Rasyonalist ve pozitivist düşünce çerçevesinde Batıcılığa göre, medeniyet ne İslam'ın ne de Hristiyanlığın eseridir, medeniyet her şeyden önce çağdaş ve evrensel hümanist değerlerin ürünüdür. Bu nedenle Batı medeniyetinin iyisini, kötüsünden ayırma çabaları, bu düşünürlerin gözünde, örtülü bir biçimde Batı'ya karşı oluştan başka bir şey değildir.[74] Radikal Batıcılardan Abdullah Cevdet; “şunları alalım, bunları almayalım” ayrımının mümkün olmadığını savunarak, Avrupa medeniyetinin bir bütün olduğunu, vurgular; “Avrupa medeniyeti dışında ikinci bir medeniyet yoktur; Medeniyet Avrupa medeniyetidir. Bunu gülüyle dikeniyle isticnas etmeye mecburuz”[75] der.

Radikal Batıcıların gözünde, Osmanlı toplumunun geri kalmasının başlıca nedenlerinden biri dini geleneklerin toplumsal hayatı belirleme gücü ve din–devlet bileşimidir. Niyazi Berkes’in aktardığı biçimiyle Abdullah Cevdet, çöküşü “Asyalı kafa yapısı” ve “yozlaşmış gelenekler”le açıklar; ilerlemenin önündeki temel engeli, dünya işlerini hükmü altına alan bu bileşimde görür. Bu nedenle peçe, çok karılılık gibi pratikler modernleşmenin önünde aşılması gereken engeller arasında sayılır.[76]

---

[70] Tezer Taşkıran, *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları*, Ankara, Başbakanlık Basımevi, 1973, s. 62.
[71] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem…*, s. 57.
[72] Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016, s. 77.
[73] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem…*, s. 57
[74] Niyazi Berkes, *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, s. 337–38, aktaran Göle, *Modern Mahrem…*, s. 58.
[75] Abdullah Cevdet, “Şime-i Muhabbet,” *İçtihad*, S. 89, 16 Kanunusani 1329 [29 Ocak 1914], s. 1970-1982.

Abdullah Cevdet'in üzerinde durduğu konuların başında kadının görünümü ve statüsü gelir. "Tesettür Meselesi" adlı yazısında tesettürü sert bir şekilde eleştirmiş,[77] ve büyük tepkilere yol açmıştır. Kadınların eğitilmesi konusunu batılılaşmanın temel şartları arasında değerlendirmiş, "Şarkı garbın dününda bırakan mühim amillerden biri de şarkta kadının vaziyeti olmuştur"[78] demiştir. Kadınların eğitilmesi konusunda dinin de teşvik edici olduğunu belirterek "kız ve erkek evlatlarımıza namaz kılmayı, abdest almayı öğretmek üzerinize ne kadar farz ise onları okur-yazar etmek, onlara ilim hüner tahsil ettirmek de o kadar farzdır"[79] demiştir. Ayrıca Abdullah Cevdet'e göre çok eşli evlilik (taaddüd-i zevcat) konusu büyük bir problemdir ve bunun yasaklanması gerekir.[80]

Batıcılara göre kadınların içinde bulundukları geri halleriyle erkeklerle politik ve teknik konularda aynı konumda olmaları imkansızdı. Bu nedenle kadınların yapacağı bir şey yoktu. Önce kadınlar eğitilmeli sonra tedricen serbest bırakılmalı ve toplumsal hayata dahil edilmeliydiler. Batıcılar bu anlamda tek eşli evlilik, erkeğe ve kadına benzer boşanma hakkı ve kadınların eğitim almasından yana olmakla birlikte kadınlara hemen eşit haklar ve statüler verilmesi halinde bunu sürdüremeyecekleri kanaatindeydiler.[81]

Bu Batıcı eleştiri hattı, tesettürün yalnızca bir "giyim" konusu değil, toplumsal yapıyı belirleyen bir düzenleme olduğu fikrine de yaslanır. Salahaddin Asım, *Türk Kadınlığının Tereddisi Yahud Karılaşmak* adlı eserinde, kadının dinsel yasalara uygun biçimde yalnızca zevce ve "çocuk anası" rolüne indirgenmesini sert biçimde eleştirir; bu durumu "karılaşmak" kavramıyla karşılayarak kadınların "dişilikten" kurtulması ve "insanlık" mertebesine eriştirilmesi gerektiğini savunur. Asım'a göre tesettür, Osmanlı Türklerini "cemiyet ve medeniyette yarım bırakan" temel nedenlerden biridir;

---

[76] Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, s. 412

[77] Abdullah Cevdet, "Tesettür Meselesi", *İçtihad*, S. 29, 15 Ağustos 1327 [28 Ağustos 1911], s. 809-811

[78] Abdullah Cevdet, "Tesettür Meselesi"…, s. 809-811.

[79] Abdullah Cevdet, *Bir Hutbe Hemşehrilerime*, Matbaa-i İçtihad, Mısır, 1909, s. 10, aktaran Saniye Vatandaş ve Celalettin Vatandaş, "Abdullah Cevdet'te Batılılaşmanın Kapsamı ve Yöntemi Sorunu," *Anadolu ve Balkan Araştırmaları Dergisi* - ABAD, C. VI, S. 11, 2023, s. 21.

[80] Vatandaş ve Vatandaş, "Abdullah Cevdet'te Batılılaşmanın Kapsamı…", s. 21

[81] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi...*, s. 91.

örtünme, “kadını dişi saymanın hem eseri hem sebebi” olarak kadını “medeni hayattan” ayırır. Tesettür ile erkek egemenliği arasında doğrudan ilişki kuran Asım, uygulamanın “kadının şahsiyetini öldürdüğünü” ve onu “erkek nam ve hesabına” toplum ve medeniyet hayatından dışladığını vurgular; kadının birey hâline gelmesiyle tesettürün kendiliğinden ortadan kalkacağını ileri sürer.[82]

Ilımlı Batıcılar içinde Celâl Nuri, *Kadınlarımız* adlı eserinde, Osmanlı toplumunun kurtuluşunun kadınların ıslahıyla mümkün olabileceğini savunur; “kadınları bugünkü hâle getiren cehalet ve istibdattır” diyerek, ordudan önce kadınların eğitiminin gerekliliğini öne çıkarır. “Bir bina yapılacağı vakit çatıdan başlanmaz… Kadın, insanlık binasının esas temelidir” ifadesi, kadın meselesini toplumsal ilerleme fikrinin merkezine yerleştirir.[83] Celâl Nuri, İslam hukuku ile Batı’daki kadın haklarını karşılaştırırken, miras ve tasarruf gibi konularda İslam hukukunun üstünlüğünü vurgular; kadınların mevcut durumunu cehalet ve baskının sonucu sayar.[84] Batıcı düşünürler için kadın özgürlüğü, yalnızca bireysel bir yükseliş değil; modern aile yapısının kurulması, eşitlikçi değerlerle çocukların yetiştirilmesi ve toplumun medeniyet seviyesine taşınmasının da koşulu olarak çerçevelenir. Bu çizgide Halit Hamit, *Kadınlık Aleminde Tam Eşitlik* adlı eserinde kadınların siyasal haklarını da savunarak, kadının siyasetin içinde yer almasını “ihtiyaç” olarak görür ve siyasal-idari alanda eşitliği insanlık devrinin başlangıcıyla ilişkilendirir.[85]

İslamcılık, Batıcıların kadın özgürlüğü ve kamusal yaşama katılım vurgusuna karşı, kadının ahlaki saflığına ve dini kurallara bağlılığına öncelik verir. Bu çerçevede, kadınların mahrem alanın dışına çıkmasının toplumsal çözülmeye ve ahlaki yozlaşmaya yol açacağı düşünülür.[86] İslamcı düşünürler, imparatorluğun çöküş nedenini temel olarak İslam buyruklarına uyulmamasında görür; çözümün “temellere dönüş” ve şeriatın toplumsal düzenin ana referansı hâline gelmesi olduğunu savunurlar.[87] Bu grubun önde gelen isimleri arasında Said Halim Paşa, Mehmet Akif, Aksekili Ahmet Hamdi, Mihrettin Arusi ve Musa Kâzım anılır.[88]

---

[82] Salahaddin Asım, *Türk Kadınlığının Tereddisi Yahut Karılaşmak*, yeni basım: *Osmanlı’da Kadınlığın Durumu*, Arba Yayınları, İstanbul, 1989, s.10-11; 15 – 16; 27-40.
[83] Şefika Kurnaz, *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını…*, s. 68.
[84] Şefika Kurnaz, *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını…*, s. 69
[85] Halil Hamit, “İslamiyette Feminizm yahut Alem-i Nisvanda Müsavat-ı Tamme (Kadınlık Âleminde Tam Eşitlik)” aktaran Nilüfer Göle, *Modern Mahrem…*, 61
[86] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem…*, 50

Said Halim Paşa, medeniyet ile kadın özgürlüğü arasında olumlu değil, aksine "negatif" bir bağ bulunduğunu ileri sürer; kadınlara mutlak özgürlük ve devlet işlerine karışma hakkı veren uygarlıkların "mahvolup gittiğini" söyleyerek[89] şu ifadeyi kullanır: "... hiçbir medeniyetin, hiçbir vakitte kadın hürriyeti ile başlamadığı gibi aksine bütün medeniyetlerin kadınların tam hürriyetlerini ele geçirmeleri ile mahvolup gittikleri tarihin en gerçek olaylarından biri olarak sabittir."[90] Kadınların örtünmeyi bırakması, erkeklerle bir arada bulunması ve "Garp" kadınları gibi yaşamaya başlaması, onun gözünde "içtimai bir tehlike"dir. Siyasi özgürlüklerle içtimaî özgürlükleri ayırır; Türk kadınlarının taleplerinin "siyasi değil içtimaî" olduğunu söyleyerek, haremin kaldırılmasıyla kadın–erkek arasındaki temasın artmasını "ahlaklı ve faziletli" bir toplum yerine "sefahatperest" bir cemiyetin yolunu açacağını ileri sürer.[91]

Musa Kâzım, Meşrutiyet sonrası özgürlük tartışmalarında bireyin "içtimai hayat" içinde uyumlu yaşayabilmesi için özgürlüğün yalnız yasayla değil dinî kurallarla da sınırlandırılması gerektiğini savunur; tesettürü bunun başlıca unsuru olarak görür. Kadınların örtünmesini şeriatın emri olarak gören Musa Kazım, bunun "erkekle kadın arasındaki şehveti dizginlemek" ve aile düzenini korumak için zorunlu olduğuna inanır. Kadının toplumsal varlığını annelik ve çocuk yetiştirme göreviyle sınırlama eğilimi belirgindir; onların ev dışındaki işlerle uğraşmalarını aile saadetini zedeleyici bir unsur olarak değerlendirmiştir. Bununla birlikte "en büyük fazilet"in ilim olduğunu vurgulayarak kadınlar için belirli bir eğitimi gerekli görür; ancak kadınların tüm ilimleri öğrenmesini toplumsal olarak faydalı bulmaz. Çok eşlilik ve boşama kurumu da bu çizgide meşru kabul edilir; kadınlara boşanma konusunda sağlanacak bir kolaylığın aileyi "uçuruma yuvarlayacağı" ileri sürülür.[92] Ev içi işleri kadına, ev dışı işleri erkeğe yükleyen bir işbölümünü esas alır ve kadınların dışarıdaki ağır işlerle meşgul olmasının hikmete ve maslahata uygun olmadığını ifade eder. Bununla beraber, kadınların kendi aralarında toplanıp konuşmalar yapmalarını veya mesireye çıkmalarını—edep ve terbiye sınırlarına riayet edildiği sürece—mahzurlu saymaz.[93]

---

[87] Selahattin Hilav, II. Meşrutiyet Düşüncesi.., s. 358-360.

[88] Bernard Caporal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını I (1919–1970)*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1982, s. 79-81.

[89] Bernard Caporal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında…*, s. 82

[90] Said Halim Paşa, *Buhranlarımız*, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1973, s. 136; aktaran Nilüfer Göle, *Modern Mahrem*, s. 63.

[91] Said Halim Paşa, *Buhranlarımız*, s. 149; aktaran Nilüfer Göle, *Modern Mahrem*, s. 63

[92] Bernard Caporal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında…*, s. 81, 263; İsmail Kara, *Türkiye'de İslamcılık Düşüncesi*, Cilt 1, Risale Yayınları, İstanbul, 1986, s. 52; aktaran Nilüfer Göle, *Modern Mahrem*, s. 63.

Bu düşüncenin taraftarları, Batı etkisiyle “yozlaşan” modern kadın figürünü sıklıkla hedef alır. Örneğin Mehmet Tahir’in *Meşrutiyet Hanımları* kitabında modern kadın, “yurdumuzda bulunan yabancılar” diye anılır; eski kadınların “ciddiyeti”nin yerini “dantela ve kurdele aşkı” ile “dar entariler ve moda aşkı”nın aldığı söylenir.[94] İslamcıların ılımlı isimlerinden Mehmet Akif ise, ilimden ayrılmamak gerektiğini savunur; Avrupa’dan “ilim zihniyeti”nin alınabileceğini, fakat İslam’ın esasları ve Türk kültür değerlerinin korunması gerektiğini vurgular.[95] Genel olarak İslamcılar, kadın meselesinin Avrupalılardan “sirayet ettiğini” ve taklit hevesinin ürettiği bir sorun olduğunu düşünür;[96] Batıcılarla aralarındaki en keskin kavga, kadının kamusal görünürlüğü ve tesettür üzerinden şekillenir.[97]

Türkçülük akımı—Ziya Gökalp, Hamdullah Suphi, Halim Sabit, Mehmet Emin, Celâl Sahir, Ahmet Hikmet ve kadın olarak Halide Edib’in de içinde sayıldığı bir çevreyle—Batı medeniyeti ile Türk kültür ve gelenekleri arasında bağ kurmaya çalışır.[98] *Türk Yurdu* dergisi ve Türk Ocağı çevresinde toplanan Türkçüler, “yeni Türk kadını” ve “yeni Türk ailesi”nin nasıl olması gerektiğine dair sistemli görüşler geliştiren ve bunları hayata geçirme gücü olan etkili bir siyasal grup olarak görünür.[99] Bu düşüncenin en önemli temsilcisi olan Ziya Gökalp, “Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak” arasında bir sentez kurmaya çalışırken modernleşmeyi ulusal geleneklerdeki kökler üzerine oturtma arzusundadır.[100] İslamcılardan farklı olarak geleneği yalnız dini geleneklerle sınırlamaz; Batıcılardan farklı olarak da modernleşmeyi "taklit" değil, kültürle uyumlu bir dönüşüm olarak ele alır.[101]

---

[93] Fatma Göncü ve İsmail Yüksek, “Sırât-ı Müstakîm Dergisi'nde Kadının Sosyal Hayatı ve Ferid Vecdi’nin Dergideki Makaleleri Bağlamında Tesettür,” *Türk Akademik Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi,* C. 7, S. 1, 2024, s. 34-43.

[94] Bernard Caporal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında…*, s. 265.

[95] Şefika Kurnaz, *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını…*, s. 63.

[96] Niyazi Berkes, *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, s. 447.

[97] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem…*, s. 66.

[98] Bernard Caporal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında…*, s. 93 – 95.

[99] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 91.

[100] Taha Parla, *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm,* İletişim Yayınlan, İstanbul, 1989, s. 33.

Gökalp'in hars (kültür) ile medeniyet (uygarlık) ayrımı burada belirleyicidir: kültür bir milletin dini, ahlaki ve estetik değerlerinden beslenen özgün kimliğini; medeniyet ise milletler arasında ortaklaşa paylaşılan bilimsel ve teknik ilerlemeyi ifade eder. Bu yüzden farklı kültürlere sahip toplumlar medeniyette müşterek olabilirler. Amaç, Türk milletinin kendi harsını koruyarak Batı'nın bilim ve teknik medeniyetini benimsemesidir.[102]

Gökalp kadınların özgürlüğü sorununu üç başlıkta ele alır: (a) kadınların toplumsal ve ekonomik hayata katılımı, (b) eğitimde eşitsizlik, (c) evlenme–boşanma–miras hukukunda adalet reformları.[103] Gökalp ayrıca İslam öncesi dönemde Türk kadınının erkeklerle eşit statüye sahip olduğu görüşünü öne çıkarır; tek karılılık ve "hür-serbest" kadın vurgusuyla, Türk milletinin "asri medeniyete" girmek için geçmişinden kopmak zorunda olmadığı, aksine "mazisine dönüp bakmasının kâfi" olduğu fikrini savunur.[104]

Türkçü düşünürlerin kadın meselesine yaklaşımı, Batıcı ve İslamcı söylemlerden farklı olarak milli kimliğin yeniden inşasında kadına merkezi rol yükler. Kadın yalnızca aile içi sorumluluklarla sınırlı görülmez; ulusun sürekliliğinin ve kültürel kimliğin taşıyıcısı olarak konumlandırılır. Bu yaklaşım *Türk Yurdu*'ndaki[105] yazılarda da izlenebilir: kadın meselesi, ulusun geleceğiyle doğrudan bağlantılı bir modernleşme sorunu olarak kavranır; genç kızların eğitimi vurgusu sıkça tekrar eder. Böylece "yeni Türk kadını" imgesi, modernleşme ile milli değerlerin birleştirildiği bir çerçevede şekillendirilir; kadının kamusal görünürlüğü ulusal bütünlüğün korunmasıyla birlikte düşünülür ve Batı kadın hareketlerinin “taklit edilmesi” yerine tarihsel mirastan güç alan özgül bir dönüşüm önerilir.[106]

---

[101] Celaleddin Çelik, "Gökalp'in Bir Değişim Dinamiği Olarak Kültür-Medeniyet Teorisi," *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 1, S. 21, 2006, s. 56.

[102] Niyazi Berkes, *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler*, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 1997, s. 132-140.

[103] Niyazi Berkes, *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler…*, s 448.

[104] Şefika Kurnaz, *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını…*, s.70.

[105] Türk Ocakları'nın yayın organı olarak 1911'de neşrine başlayan dergi, yalnızca Osmanlı sınırlarında değil, Rusya ve Orta Asya'daki Türk toplulukları arasında da yankı uyandırmış, kadın meselesini de Türk ulusunun yeniden inşası bağlamında ele almıştır. Derginin yazarları arasında Edhem Nejad, İsmail Gaspıralı, Halide Edib, Tekin Alp, Ziya Gökalp, Celal Sahir ve Hamdullah Suphi gibi isimler bulunmaktaydı. Sedef Bulut, "Türkçülerin Penceresinden Osmanlı'da Kadın Meselesi," *Tarihin Peşinde: Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 5, S. 10, 2013, s. 326-329.

1.2.2 Kadının Eğitimi

Osmanlı modernleşme sürecinde eğitim reformları, Tanzimat Dönemi’nden itibaren devletin merkezileşme politikalarıyla paralel ilerlemiştir. Eğitimin, dini otoritelerin denetiminden çıkarılarak devlet kontrolüne alınması hedeflenmiş; ancak bu süreç mali ve kurumsal yetersizlikler nedeniyle sınırlı biçimde hayata geçirilebilmiştir.[107] Bir üstyapı kurumu olan eğitimin dönüşümü, esasen kapitalizmle eklemlenme ve devletin merkezileşmesi sürecinde gerçekleşmekteydi. Bu nedenle Tanzimat bürokratları, Batı eğitim kurumlarına daha açık hale gelmiştir.[108]

Tanzimat öncesinde Osmanlı eğitim sistemi, ilköğretimde sıbyan mektepleri ve yükseköğretimde medreselerle sınırlıydı. Kız çocukları yalnızca sıbyan mekteplerine devam edebilmekte, medrese eğitiminin dışında tutulmaktaydı.[109] II. Mahmud dönemindeki sınırlı girişimlerin ardından, Tanzimat’la birlikte kızların eğitimi konusunda daha sistemli adımlar atılmıştır. 1845 tarihli irade-i seniyeyi izleyen düzenlemeler, kız ve erkek çocuklar için parasız ve zorunlu ilköğretimi öngörmüş; ancak öğretmen yetersizliği ve mali sorunlar nedeniyle uygulama sınırlı kalmıştır.[110]

Osmanlı eğitim sistemini çağın koşullarına uyarlamayı amaçlayan en kapsamlı düzenleme, 1869 tarihli Maarif-i Umumiye Nizamnamesi olmuştur. Bu düzenleme ile sıbyan mekteplerine devam zorunlu hale getirilmiş; kız çocuklarının eğitimi hukuken güvence altına alınmıştır. Zorunlu eğitim ilkesi, Kanun-ı Esasi ile anayasal düzeyde de onaylanmış; böylece kız ve erkek çocuklar için eşit eğitim ilkesi yasal çerçeveye kavuşmuştur.[111]

---

[106] Sedef Bulut, “Türkçülerin Penceresinden Osmanlı’da Kadın Meselesi,”, s. 330

[107] Mehmet Ö. Alkan, “İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e Modernleşme ve Ulusçuluk Sürecinde Eğitim,” çev. Sönmez Taner, *Osmanlı Geçmişi ve Bugünün Türkiye’si*, der. Kemal H. Karpat, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 75.

[108] İlhan Tekeli ve Selim İlkin, *Osmanlı İmparatorluğu’nda Eğitim ve Bilgi Üretim Sisteminin Oluşumu ve Dönüşümü,* Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1993, s. 57.

[109] Bernard Coparal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında…*, s. 325.

[110] Bernard Coparal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında…*, s. 327

[111] Şefika Kurnaz, *Osmanlı Kadınının Yükselişi…,* s. 4-5

Kız çocukları için ortaöğretimin ilk adımı, 1859'da açılan Cevri Kalfa[112] İnas Rüşdiyesi ile atılmıştır. Bu okullar, kızları modern yurttaşlar olarak değil; öncelikle iffetli eşler ve anneler olarak yetiştirmeyi hedefleyen bir anlayışa dayanıyordu.[113] Müfredatta din bilgisi, ahlak, dikiş ve nakış gibi derslerin ağırlığı bu yaklaşımın somut göstergesidir. Öğretmenlerin büyük ölçüde erkeklerden oluşması ailelerin tereddütlerini artırmış;[114] devlet, gazetelerde yayımlanan ilanlarla kızların eğitiminin aile düzeni açısından faydalarını vurgulayarak bu direnci kırmaya çalışmıştır.[115]

1860'lardan itibaren kız rüşdiyelerinin sayısı artırılmış; ancak 1913 tarihli Tedrisât-ı İbtidâiye Kanun-ı Muvakkati ile rüşdiyeler kaldırılarak altı yıllık yeni bir iptidai sistem kurulmuştur.[116] Bu dönüşüm, kız çocuklarının eğitiminde hem süreklilik hem de yeni bir yönelişi ifade etmektedir.

Kadın öğretmen eksikliğini gidermek amacıyla 1869'da açılış hazırlıkları başlayan ve 1870'de öğrenci alan Darülmuallimat, Osmanlı eğitim tarihinde kadınların meslek sahibi olabilmelerinin önünü açan önemli bir kurum olmuştur.[117] Bu kurumdan mezun olan kadınlar yalnızca öğretmenlik yapmamış; zamanla okul yönetimlerinde görev alarak eğitim alanında görünürlük kazanmışlardır.[118] II. Abdülhamid döneminde kız rüşdiyelerinin sayısındaki artış, kızların eğitiminin kurumsallaşmasında önemli bir eşik oluşturmuştur.[119]

---

[112] Cevri Kalfa, Sultan II. Mahmud'u şehzadeligi sırasında ölümden kurtarmış II. Mahmud tahta cıktıktan sonra, ölene kadar onun hareminde hazinedar ustalık yapmış saray görevlisidir. Onun ölümünden sonra Sultan II. Mahmud onun ruhu için Sultanahmet'teki bu okulu yaptırmıştır. Orhan M. Çolak, "Sultan II. Mahmud'un Hazinedar Ustası Cevri Kalfa ve Vakıfları," içinde *Hidayet Yavuz Nuhoğlu Armağanı*, haz. İshak Keskin, Muhammet Hanefi Kutluoğlu ve Sabriye Serap Kurbanoglu, Pamuk Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 117–153.

[113] Ayla Oktay ve Cemil Öztürk, "Türkiye'de Kızların Eğitimi: Eğitimde Nitelik Geliştirme", aktaran Ümüt Akagündüz, *İkinci Meşrutiyet Döneminde Kadın Olmak,* Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2015, s. 191.

[114] Yasemin Tümer Erdem, *II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Kızların Eğitimi*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2007, s. 25.

[115] "Okuyup yazmanın erkek ve kadınlar için elzem olup geçinmek için ağır işler gören erkeklerin ev işlerinde rahat etmeleri ancak kadınların dahi din ve dünyalarını bilerek kocalarının emirlerine itaat etmeleriyle mümkün olacaktır." Osman Nuri Ergin, *Türk Maarif Tarihi*, Cilt I, Eser Matbaası, İstanbul, 1977, s. 458.

[116] Yahya Akyüz, *Türk Eğtim Tarihi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 2000, s. 53; Ercan Uyanık, Mehmet Melik Kaya ve Büşra Elçiçeği, "II. Meşrutiyet Döneminde Eğitim Tartışmaları ve 1913 Tarihli Tedrisat-ı İptidaiye Kanunu'nun Uygulanması", *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, C. IV, S. 1, 2021, s.163–185.

[117] Osman Nuri Ergin, *Türk Maarif Tarihi…*, s. 458.

[118] Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma…*, s. 231.

[119] İstanbul'da 9 olan okul sayısı 33 yıllık süreçte 85'e çıkmıştır. Şefika Kurnaz, *Osmanlı Kadınının Yükselişi…*, s. 17.

Kadınların mesleki eğitimine yönelik girişimler, Kız Sanayi Mektepleri ile başlamış; bu okullar hem yetim kızların topluma kazandırılması hem de küçük sanayi ihtiyacının karşılanması amacıyla açılmıştır. Dikiş, dokuma ve el sanatları gibi alanlarda verilen eğitim, kadın emeğini kamusal üretim alanına dâhil etmiştir.[120] Meşrutiyet yıllarında bu okulların sayısı artırılmaya çalışılmış; ancak mali ve kurumsal zorluklar nedeniyle sürdürülebilirlik sağlanamamıştır.

Sağlık alanındaki kadın mesleki eğitiminin başlangıcı ise ebelik olmuştur. 1842'de Tıbbiye Mektebi'nde kadınlar için ebe yetiştirilmesine başlanmış[121], eğitimler mankenler üzerinde yürütülmüş ve kadınların tatbikat sırasında erkeklerle bir arada bulunmamaları şart koşulmuştu. 1895'ten itibaren eğitim programına hastabakıcılık dersleri de eklenmiş, 1905'te Kadırga'da açılan *Veladet Mektebi* ile doğum kliniği eğitimi de müfredata dahil edilmiştir.[122]

Meşrutiyet yıllarında hemşirelik ve hastabakıcılık eğitimi kurumsallaşmış; Trablusgarp ve özellikle Balkan Savaşları sırasında ortaya çıkan ihtiyaç nedeniyle 1911'de Besim Ömer (Atalay)'ın önderliğinde Hilâl-i Ahmer'in Kadırga Hastanesi'nde açtığı altı aylık gönüllü kurslarla hızla genişlemiştir.[123] Birinci Dünya Savaşı ile birlikte kadın mesleki eğitimi genel olarak ivme kazanmış; hastabakıcılık kurslarının yaygınlaşmasına paralel biçimde *Kız Sanayi Mektepleri* cephe gerisinin ihtiyaçlarını karşılamak üzere üretimi artırarak kadın emeğini savaş ekonomisine doğrudan eklemlenmiştir .

İkinci Meşrutiyet döneminde, okullaşma oranında sayısal artış kaydedilmiş; ancak kalite bakımından sorunlar devam etmiştir. Özellikle iptidai mekteplerin yetersizliği eleştirilmiş, kadınların eğitim seviyesinin yükseltilmesi için öncelikle bu okulların iyileştirilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Serpil Çakır'ın aktardığı üzere,

---

[120] Osman Nuri Ergin, *Türk Maarif Tarihi…*, s. 686. Osmanlı toplumunda kızların mesleki eğitimi Tanzimat döneminde başlamış olup, Meşrutiyet döneminde ise gerek mevcutların iyileştirilmesi gerek yeni meslek okullarının açılmasına ağırlık verilmişti. Ayrıca Meşrutiyetle birlikte "Hemşirelik Eğitimi", "İnas Darülfünunu", "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve "Ameli İnas Ticaret Şubesi" ve "Tıp Eğitimi" özellikle Müslüman kadınlarının yeni çalışma alanlarına yönlendirilmelerini sağladı. Tiğinçe Oktar, *Osmanlı Toplumunda Kadının Çalışma Yaşamı*, Bilim Teknik Yayınevi, İstanbul, 1998, s. 41-42.

[121] Osman Nuri Ergin, *Türk Maarif Tarihi…*, s. 540

[122] Osman Nuri Ergin, *Türk Maarif Tarihi…*, s. 542-543. Ergin, doğum seririyatının uzun süre açılamamasını, dönemin yöneticilerinin velâdethaneyi "piçhane" olarak görmelerine bağlamaktadır; bu nedenle girişimler resmî destek bulamamış ve açılış ancak gizli şekilde gerçekleştirilebilmiştir.

[123] Hayrünisa Alp, "Eğitim ve Kadın", *Kamu Yönetimi ve Kadın*, ed. Hatice Altunok, Fatmagül Gedikkaya, Cilt I, Gazi Kitabevi, Ankara, 2019, s. 50-51.

Kadınlar Dünyası yazarları da bu tartışmalara katılarak mahalle mekteplerindeki eğitimin ilkelliğini, hocaların yöntem eksikliğini ve eğitim teknolojisindeki yetersizlikleri dile getirmişlerdir. Çocukların sıradan yoksun, kalabalık ve düzensiz sınıflarda, ezbere dayalı bir eğitim gördükleri, bu durumun cehaleti beslediği yönünde eleştiriler yapılmış; kız çocuklarının zorunlu ilköğretime dahil edilmesi gerektiği özellikle vurgulanmıştır.[124]

Osmanlı'da kızlar için ilk idadi 13 Mart 1880'de açılmış, Avrupa standartlarına uygun biçimde yabancı dil, müzik ve el işi dersleri de okutulmuştur. Ancak ilgi görmediği için okul iki yıl sonra kapanmıştır. Bu girişim, kızlara lise seviyesinde eğitim verme yönünde ilk teşebbüs olması bakımından önem taşır. II. Abdülhamid döneminde Manastır'da bir özel kız idadisi ve İstanbul'da üç karma idadi açılmışsa da 1906–1907 Maarif Nezareti istatistiklerine göre ülkede resmî bir kız idadisi bulunmamaktaydı. Meşrutiyet sonrasında ise, Ahmet Rıza Efendi'nin önerisiyle Kandilli'de bir kız idadisi açılması gündeme gelmiş, fakat sonuç alınamamıştır. Nihayet devletin doğrudan girişimiyle 1911'de Aksaray'da ilk resmî kız idadisi açılmış ve 5 yılı iptidai, 5 yılı tali olmak üzere 10 yıllık bir eğitim programı uygulanmıştır.[125]

Kadınların yükseköğretime erişimi, İkinci Meşrutiyet'in en dikkat çekici gelişmelerinden biri olmuştur. Gerek kadınların yoğun talepleri gerekse sayısı artmakta olan kız idadilerinin doğurduğu ihtiyaç, kadınların yükseköğrenim hakkının tanınmasını gündeme getirmiştir. Bu çerçevede 7 Şubat 1914'te Darülfünun konferans salonunda haftada dört gün halka açık dersler başlatılmış, bu dersler 600–700 kişiyi bulan kadın dinleyici tarafından yoğun ilgi görmüştür. Ardından 12 Eylül 1914'te İnas Darülfünunu kurulmuş, edebiyat, riyaziyat, tabiat ve sanayi-i nefise dersleriyle ilk müfredat şekillendirilmiştir. Başlangıçta Darülfünun binalarında verilen dersler, kadın ve erkek öğrencilerin aynı mekânda karşılaşmasının sakıncalı bulunması nedeniyle Cağaloğlu'na taşınmıştır. 1917'de ilk mezunlarını veren okul, 1920'de Darülmuallimât-ı Aliye'den ayrılarak Darülfünun'a bağlanmıştır.[126] İnas Darülfünunu talebeleri, verilen tedrisatın erkeklerden geri kaldığını ileri sürerek karma öğretim talebiyle Maarif Nazırı Ali Kemal'i ziyaret etmişler ve bu sayede, 1919'da kızların erkeklerle aynı sınıflarda (ayrı sıralarda) ders almasının önü açılmış, 1921'de ise karar altına alınmıştır.[127]

---

[124] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 321-322.
[125] Şefika Kurnaz, *Osmanlı Kadınının Yükselişi…*, s. 17-18, 52-52.
[126] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s.303-305

Bu gelişme, yalnızca devletin bir açılımı değil, kadın hareketinin örgütlü taleplerinin ve feminist basının doğrudan etkisinin bir sonucudur. *Kadınlar Dünyası* yazarları eğitimi, kadınların cehalet ve taassuptan kurtuluşunun tek yolu olarak tanımlamış; kadının kendisine atfedilen rolleri sorgulayabilmesi için zorunlu bir araç olduğunu vurgulamışlardır. Dergide eğitimin yalnızca aile içinde daha iyi eş ve anne yetiştirmek için değil, aynı zamanda toplumsal kimliğin inşası ve kadınların yurttaşlık haklarının tanınması için gerekli olduğu savunulmuştur.[128] Yalnızca *Kadınlar Dünyası* değil, *Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti* ve *Teali-i Nisvan* gibi dernekler, kızların modern okullara kabulü, mesleki kursların yaygınlaştırılması ve yükseköğretime erişim için taleplerini örgütlü biçimde dile getirmiş ve Maarif Nezareti üzerinde baskı oluşturmuşlardır.[129] Ayrıca *Teali-i Nisvan Cemiyeti*, kadınların yalnızca eğitim alanında değil, kamusal alanda da varlık göstermeleri için önemli girişimlerde bulunmuş; özellikle kadınların telefon memureliği gibi yeni mesleklere kabul edilmesi yönünde taleplerini gündeme taşımıştır.[130]

1914'te açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kuruluşu, Osmanlı'da kadınların güzel sanatlar alanında eğitim görmeleri için atılan ilk kurumsal adım olmuştur. Başlangıçta resim eğitimiyle sınırlı olan bu okul, kısa süre sonra heykel atölyesi de açılarak kadınların plastik sanatlarda mesleki eğitim almalarına imkan tanımıştır. Kaynaklarda okulun açılışında, İtalya'da resim eğitimi görmüş olan Mihri Müşfik Hanım'ın Maarif Nazırı Şükrü Bey ile yaptığı bir görüşmenin etkili olduğu aktarılır. Mihri Hanım, Meşrutiyetin beraberinde getirdiği hürriyet, müsavat ve adaletin yalnızca erkekler için geçerli olmasını eleştirmiş, "Bugün her yerde müsavat ve adaletten söz ediliyor. Fakat İnas Sanayi-i Nefise Mektebi nerede? Hep yapılanlar erkekler için…" diyerek kadınların sanat eğitimi hakkını savunmuştur.[131]

---

[127] Ali Arslan & Özlem Akpınar, "İnas Darülfünunu (1914–1921)," *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, C. 6, S. 2, 2005, s. 227–229, 231–234.
[128] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareket…i*, s. 305-312
[129] Hayrünisa Alp, "Eğitim ve Kadın…", s. 62–69
[130] Hayrünisa Alp, "Eğitim ve Kadın…", s. 59
[131] Ali Arslan ve Özlem Akpınar, "İnas Darülfünunu (1914–1921)…", s. 226–227

İkinci Meşrutiyet döneminde kadınların eğitimi, yalnızca pedagojik bir mesele olarak değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün en tartışmalı alanlarından biri olarak gündeme oturmaktaydı. Bu tartışmaların merkezinde, kadınların hangi amaçlarla eğitilmesi gerektiği ve bu eğitimin hangi sınırlar içinde yürütülmesi gerektiği sorusu yer almaktaydı. Zira kadın eğitimi, bir yandan modernleşme ve ulus inşasının vazgeçilmez unsuru olarak görülürken, öte yandan aile düzenini, dini gelenekleri ve toplumsal ahlakı tehdit eden bir unsur gibi algılanıyordu.

Tanzimat'tan beri devam eden reformcu yaklaşım, kadınların eğitimini esasen "iyi eş" ve "iyi anne" yetiştirmek amacıyla meşrulaştırmıştı. Kız rüştiyelerinin müfredatı da bu bakışın ürünüdür.[132] Dolayısıyla kadınların eğitimi, bireysel gelişimden çok, aile içi rollerin daha bilinçli şekilde yerine getirilmesini hedefliyordu. Devletin kız çocuklarını eğitme gerekçesi, kadını aile kurumu içindeki işlevine uygun hale getirmekti; amaç, modern ama aynı zamanda "iyi anne, iyi nesil yetiştiricisi" bir ev kadını yaratmaktı.[133]

Ancak İkinci Meşrutiyet ortamında bu çerçeve daraltılmaya başlandı. Kadın hareketi içinden gelen talepler, kadınların eğitiminin yalnızca ev içi rollerle sınırlanmaması gerektiğini vurguluyordu. *Kadınlar Dünyası* çevresi, kızların Darülfünun'da erkeklerle birlikte derslere girmesini savunuyor, kadınların toplumsal hayata katılımının ön koşulu olarak yükseköğretimi görüyordu.[134]

Dönemin aydınları arasında kadının eğitimi üzerine farklı yaklaşımlar gündeme gelmiştir. Maarif Nazırı Emrullah Efendi'nin "Tuba Ağacı Nazariyesi", eğitimin en üst kurumlarından başlayarak aşağıya doğru yayılması gerektiğini savunuyordu. Bu teori, *Kadınlar Dünyası* dergisinde kadınlar arasında da canlı biçimde tartışılmış; bazı yazarlar, yükseköğretimin kadınların toplumsal ilerlemesinin ön koşulu olduğunu, bu kurumlarda yetişecek kadınların halkı eğiteceğini ileri sürmüştü. Buna karşı çıkanlar ise, asıl sorunun iptidai ve rüşdiye mekteplerinin yetersizliği olduğunu belirterek, "sağlam bir temel kurulmadan ilerleme olamayacağını" vurgulamışlardı. Böylece kadınların eğitimi tartışması, yükseköğretim hakkı ile temel eğitimde eşitsizlik arasındaki gerilim üzerinden yürümüştür.[135]

---

[132] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi...*, s. 326
[133] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi...*, s. 326, 414.
[134] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi...*, s. 304-315

Emrullah Efendi'nin ortaya attığı "Tuba Ağacı Nazariyesi"nin büyük destekçisi ve takipçisi Ziya Gökalp olmuştur. Gökalp, Emrullah Efendi'nin ölümünden sonra İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin 1917 tarihli kongresinde sunduğu raporda bu görüşü benimsemiş, üniversiteyi "milli maarifi tesis eden bir fabrika" olarak tanımlamıştır. Ona göre "Darülfünun, harsı muhafaza eden milli bir müze değil, onu yaratan ve yayan bir kurum" olmalıydı. Dolayısıyla eğitim, milli kimliğin korunması ve çağdaş medeniyetin kazanımlarının içselleştirilmesi arasında bir denge kurmalıydı.[136] Bu yaklaşım, kadın eğitimi tartışmalarında da etkili olmuş; kadını hem milli harsın taşıyıcısı hem de modern toplumun aktif öznesi olarak yeniden konumlandırmıştır. Ziya Gökalp'in kadın üzerine yazılarında ve manzumelerinde vurguladığı gibi, kadın yalnızca ailenin değil, milletin de ahlaki ve kültürel temelini oluşturan bir unsur olarak görülmüş; eğitim yoluyla hem milli kimliğin muhafazası hem de modernleşmenin taşıyıcısı olarak tanımlanmıştır.[137]

Kadın eğitimi üzerine tartışmalar, yalnızca kadınların bireysel gelişimine değil, ulusun geleceğine dair bir mesele olarak kurgulanmaktaydı. Ayşe Sıdıka Hanım gibi kadın pedagogların yazıları da bu tartışmaların parçasıydı; onun *Usûl-i Talim ve Terbiye Dersleri* adlı eseri, kızların terbiyesi ve eğitiminin toplumsal düzen açısından önemini vurguluyordu. Ayşe Sıdıka, özellikle kadınların eğitiminin, gelecek nesillerin yetişmesinde belirleyici olduğunu savunmuş ve annelerin bilgili olmasının toplumsal ilerlemenin ön şartı olduğunu belirtmiştir.[138]

Böylece, kadınların eğitimi, pedagojik bir reform alanı olmaktan çıkıp Osmanlı modernleşmesinin ve uluslaşma sürecinin ideolojik çatışmalarının merkezine yerleşti; kadın, modern ulusun kültürel taşıyıcısı ve ilerlemenin sembolü olarak yeniden tanımlandı.

---

[135] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi...*, s. 336-342

[136] Kemal Bakır, "II. Meşrutiyet Döneminde Millî Seçkincilik ve Eğitim: Emrullah Efendi Tuba Ağacı Nazariyesi," *Doğu Batı: Düşünce Dergisi,* C. 11, S. 45, 2008, s. 197-213.

[137] Hafize Şahin, "Ziya Gökalp'in Manzumelerinde Kadın Söylemi" *Turkish Studies*, C. 12, S. 22, 2017, s. 664.

[138] Hamza Altın, "Osmanlıda Bir Kadın Pedagog Ayşe Sıdıka Hanım ve Eseri *Usûl-i Talim ve Terbiye Dersleri*," *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 12, 2017, s. 179-192.

1.2.3 Kadının Statüsü ve Hukuku

Osmanlı toplumunda kadının “mahrem” kabul edilmesi onun kamusal alandaki görünürlüğünü sınırlayan en temel zihniyet kalıplarından biriydi. Bu anlayış, kadının toplumsal hayatta aktif roller üstlenmesini engellemiş; eğitim, çalışma, hukuk ve sosyal yaşam alanlarında erkeklerle eşit olmayan koşullara tabi tutulmasına neden olmuştur. Tanzimat reformlarıyla birlikte bu eşitsizlikler, devletin modernleşme süreci içinde kısmen de olsa sorgulanmaya başlanmıştır.[139]

Kadına birey olarak hukuki statü kazandıran ilk düzenlemeler Tanzimat sonrası dönemde ortaya çıkmıştır. 1869 tarihli *Tabiiyyet-i Osmaniye Kararnamesi*, Osmanlı uyruğundayken yabancıyla evlenen kadının, eşinin ölümünden üç yıl sonra yeniden Osmanlı uyruğuna dönebileceğini öngörmüştür. Buna karşın, Osmanlı erkeği yabancı bir kadınla evlendiğinde kadın doğrudan Osmanlı vatandaşlığına kabul edilmekteydi. Dolayısıyla bu düzenleme, cinsiyet temelinde asimetrik bir vatandaşlık anlayışını sürdürmüştür.[140]

Kadınların mülkiyet hakkı açısından önemli bir dönüm noktası, 1858 tarihli *Arazi Kanunnamesi* olmuştur. Bu kanun, miras hukukunda kız ve erkek çocuklara taşınmaz malların “mütesaviyen” (eşit olarak) intikal edeceğini belirterek, mülkiyet alanında sınırlı da olsa bir eşitlik ilkesi getirmiştir.[141] Böylece kadınlar ilk kez ekonomik haklar bakımından hukuki bir güvenceye kavuşmuştur. Ancak bu reformlar, toplumsal uygulamada erkek egemen normların gölgesinde kalmaya devam etmiştir.

Ceza hukuku açısından bakıldığında, eşitlik ilkesinin yalnızca kâğıt üzerinde kaldığı görülür. *Kanun-ı Ceza*’nın 54. maddesi kadın ve erkek için aynı cezayı öngörse de diğer maddelerde açık bir cinsiyet ayrımı mevcuttur. Örneğin bir erkek eşini zina halinde görüp, öldürdüğünde “mazur” sayılabilirken (Madde 188), zina eden kadın öldürülmezse üç aydan iki yıla kadar hapis cezası alabiliyordu; erkeklerin zina suçu ise çoğu kez yalnızca para cezasıyla geçiştiriliyordu (Madde 201 zeyli). Bu hükümler,

---

[139] Mehmet Ö. Alkan, “Tanzimat’tan Sonra Kadının Hukuksal Statüsü,” *Toplum ve Bilim*, S. 50, 1990, s. 85 – 96.

[140] Ümüt Akagündüz, *II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Olmak...*, s. 81; Osman Fazıl Berki, *Devletler Hususi Hukuku*, Sevinç Matbaası, Ankara, 1959, s. 55; İlhan Unat, *Türk Vatandaşlık Hukuku*, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları, Ankara, 1966, s. 147.

[141] Mehmet Ö. Alkan, “Tanzimat’tan Sonra Kadının Hukuksal Statüsü…”, s. 85-96.

Osmanlı ceza hukukunun açık biçimde erkek lehine kurgulandığını göstermektedir.[142] Aynı şekilde, *Mecelle-i Ahkâm-ı Adliyye* de kadınların hukuki konumunu eşitsizlik temelinde kurumsallaştırmıştır. Kadınların tanıklığı, bir erkeğin tanıklığına denk sayılmamış; "Hukuk-u ibadda şahadetin nisabı iki er yahut bir er ile iki hatundur" hükmüyle, kadının ifadesi ancak ikinci bir kadınla birlikte geçerli kabul edilmiştir. Bu düzenleme, kadınların hukuki özne olarak güvenilirliğini sınırlayan ataerkil hukuk anlayışını açıkça yansıtmaktadır.[143]

Tanzimat ve sonrasındaki hukuki reformlar, kadına kamusal alanda yer açmaktan ziyade çoğunlukla toplumsal kontrolü sağlamayı amaçlamıştır. Kadınların belirli saatlerde sokağa çıkmaları, erkeklere mahsus dükkânlara girmeleri veya belirli biçimlerde giyinmeleri yasalarla sınırlandırılmıştır.[144] Bu kısıtlamalar, kadının "mahrem alan"la özdeşleştirilmesinin doğal bir sonucu olarak, kamusal yaşamdan uzak tutulmasının meşrulaştırılmasına hizmet etmiştir.

Bu çerçevede İkinci Meşrutiyet Dönemi, kadınların hukuki statüsünde niteliksel bir dönüşümün başlangıcı olmuştur. 1915 tarihli fetvalar ve 1917 tarihli *Hukuk-ı Aile Kararnamesi*, kadınların aile içindeki konumunu yeniden tanımlamıştır. 1915'te padişahın isteğiyle şeyhülislam tarafından verilen fetvalar, kadına kocanın evi terk etmesi, evine bakmaması ya da cüzzam, delilik gibi ağır hastalıkları durumunda boşanma hakkı tanımıştır. Bu fetvalar, Hanefi hukukunda kadının boşanma hakkını genişleten ilk ciddi girişim olmuştur.[145]

1917 tarihli *Hukuk-ı Aile Kararnamesi*, ise Osmanlı tarihinde aile hukukunu sistematik biçimde düzenleyen ilk metindir. Evliliğin yalnızca dini otoritelerin değil, devletin denetimi altında gerçekleşmesini öngörmüş; evlilik yaşı erkekler için 18, kızlar için 17 olarak belirlenmiştir.[146] Zorla evlilikler geçersiz sayılmış, evlilik akdinde devlet görevlisinin hazır bulunması zorunlu hale getirilmiştir.[147] Ayrıca, boşanmalarda Aile Meclisi'nin hakem usulüyle devreye girmesi kadın lehine bir kazanım olarak değerlendirilebilir.[148] Buna rağmen kararname, çok eşliliği bütünüyle yasaklamamış, yalnızca kısıtlayıcı koşullar getirerek fiilen zorlaştırmıştır.[149] Ancak *Hukuk-ı Aile Kararnamesi* kısa ömürlü olmuş ve 1919'da işgal altındaki İstanbul'da yürürlükten kaldırılmıştır.

---

[142] Mehmet Ö. Alkan, "Tanzimat'tan Sonra Kadının Hukuksal Statüsü…", s. 87-88.

[143] Mehmet Ö. Alkan, "Tanzimat'tan Sonra Kadının Hukuksal Statüsü…", s. 87.

[144] Zekeriya Işık, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Kamusal Alanda Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kimliğiyle Kadın (1839-1900): Çorum Şer'iyye Mahkemesi Örneği", *Bilig*, S. 85, Bahar 2018, s. 46.

[145] Bernard Caporal, *Kemalizm ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını…*, s. 435

[146] Mehmet Ünal, "Medeni Kanun'un Kabulünden Önce Türk Aile Hukukuna İlişkin Düzenlemeler", *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, C. 34, S. 1, 1978, s. 226-227.

[147] Şefika Kurnaz, *Osmanlı Kadınının Yükselişi*, s. 146.

Hukuki dönüşüm yalnızca devletin yukarıdan müdahaleleriyle değil, kadınların kendi örgütlenmeleriyle de biçimlenmiştir. *Kadınlar Dünyası* dergisi, miras ve boşanma hakkı konularında kadınların taleplerini açıkça dile getirmiş, *Hukuk-ı Aile Kararnamesi*'ni olumlu karşılarken çok eşliliğin sürmesini eleştirmiştir.[150] *Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti*, evlilikte rıza, tek eşlilik ve kadınların hukuki eşitliği yönünde kamuoyu oluşturmuştur.[151]

Sonuç olarak, İkinci Meşrutiyet Dönemi, Osmanlı kadınlarının hukuki statüsünde hem devlet eliyle hem de kadın öznesinin kendi talep ve mücadelesiyle belirlenen bir kırılma noktasına işaret eder. Bu süreçte kadınlar artık yalnızca reformların nesnesi değil, modernleşme sürecinin aktif aktörleri haline gelmişlerdir. Ancak hukuki düzenlemeler, toplumsal uygulamaya yeterince nüfuz edememiş; eşitlik ilkesi yasal metinlerde yer alsa da gündelik yaşamda tam anlamıyla karşılığını bulamamıştır.

1.2.4 Kadın Dernekleri ve Dergileri

Tanzimat sonrasında yaşanan toplumsal dönüşüm, kadınların yalnızca ev içi rollerle sınırlandırılan konumunu tartışmaya açmış; kadınlar kamusal yaşamda daha görünür olma ve yeni bir statü kazanma yönünde talepler geliştirmeye başlamıştır. Bu sürecin en etkili araçlarından biri basın olmuştur. Gazeteler ve özellikle kadın dergileri aracılığıyla kadınlar sorunlarını dile getirmiş, toplumu bilinçlendirmeye ve değişime hazırlamaya çalışmışlardır.[152]

İkinci Meşrutiyet yılları, kadın hareketinin hem nicelik hem de nitelik bakımından geliştiği bir dönem olmuştur. "Müsavat-ı Tamme" (tam eşitlik) düşüncesi aydınlar arasında yaygınlık kazanırken, kadınların kurduğu derneklerde ve kadın basınında kayda değer bir artış gözlenmiştir. Kadının toplumsal hayattaki geleneksel konumu sorgulanmış, yeni bakış açıları gündeme gelmiştir.[153]

---

[148] Bernard Caporal, *Kemalizm ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını…*, s. 424.
[149] Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu…*, s. 229.
[150] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 177-185.
[151] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908 – 1935)*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2016, s. 65-72.
[152] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 59.

İkinci Meşrutiyet'in ilanının yarattığı özgürlük ortamı, kadınların daha görünür hâle gelmesini sağlamıştır. Basın üzerindeki kısıtlamaların gevşemesi, feminist eğilimli kadın dergilerinin artması, yeni derneklerin kurulması, kadınların eğitim ve iş hayatına katılımının artması bu dönemin en belirgin gelişmeleri arasında yer alır.[154] Bu bağlamda *Hilal-i Ahmer Kadınlar Şubesi*, *Muhtaç Asker Ailelerine Muavenet Cemiyeti* ve *Bursa Terakki-i İnas Cemiyeti* gibi dernekler, kadınların kamusal alanda görünürlük kazanmalarında önemli bir rol oynamıştır.[155]

Bu dönemde *İttihat ve Terakki Kadınlar Şubesi*, *Teali-i Nisvan Cemiyeti* ve *Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti* gibi örgütler, kadınların eğitimi, istihdamı ve hukuki hakları konusunda talepler geliştirmiştir. Özellikle *Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti*, kadınların fabrikalarda ve kamu sektöründe çalışmasını savunarak ekonomik bağımsızlığı, yayın organı olan *Kadınlar Dünyası* üzerinden kadın özgürleşmesinin merkezine alan dikkat çekici girişimlerden biri olmuştur.[156]

Bu dönemde kadın hareketinin en etkin olduğu kentlerden biri Selanik'tir. Burada kurulan *Osmanlı Kadınları Şefkat Cemiyet-i Hayriyyesi*, *Teali-i Vatan Osmanlı Hanımlar Cemiyeti* ve *Osmanlı Cemiyet-i Hayriyye-i Nisvaniyye*, hem hayır faaliyetleri yürütmüş hem de kadınların kamusal alandaki varlığını güçlendirmiştir.[157]

Teali-i Vatan Osmanlı Hanımlar Cemiyeti ise İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin yönlendirmesiyle kurulmuştur. Her ne kadar kadınlara yönelik bir dernek olsa da kurucularının büyük kısmı Selanikli erkeklerdi. Bu durum, dönemin kadın örgütlenmelerinde erkeklerin belirleyici rolünü gösterir. Dernek, iane toplanması, donanmanın güçlendirilmesi, doğumevleri açılması, yoksul kız çocuklarının meslek sahibi yapılması gibi hedefler belirlemiştir. Derneğin yayın organı *Hanımlara Mahsus Gazete* idi.[158]

---

[153] Mehmet Ö. Alkan, "Tanzimat'tan Sonra Kadının Hukuksal Statüsü…", s. 85 – 95 (92).

[154] Alan Duben ve Cem Behar, *İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile ve Doğurganlık, 1880–1940*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 115.

[155] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü…*, s. 18.

[156] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü…*, s. 19

[157] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü…,* s. 19-21

[158] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü…*, s. 21-22

Kadın hareketinin tamamlayıcı unsuru kadın dergileriydi. Tanzimat'tan itibaren *Terakki-i Muhadderat* (1869), *Vakit yahut Mürebbi-i Muhadderat* (1875), sahibi ve yazar kadrosu tamamen kadınlardan oluşan *Şükûfezâr* (1886) ve uzun süreli yayınıyla dikkat çeken *Hanımlara Mahsus Gazete* (1895–1908) gibi yayınlar, kadınların eğitim, çalışma ve toplumsal eşitlik taleplerini kamuya taşımıştı.[159] Kadın dergileri yalnızca kadınların taleplerini dile getirmekle kalmamış, erkek aydınların kadınlık üzerine ürettikleri söylemleri de içermiştir. Böylece bu yayınlar, bir yandan kadınların kamusal özneleşme çabalarına aracılık ederken, öte yandan erkek egemen modernleşme söyleminin de yeniden üretildiği mecralar hâline gelmiştir.[160]

1908'de İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla kadın dergilerinin sayısında adeta bir patlama yaşanmıştır. Aynı yıl *Demet*, *Mehasin* ve *Kadın* dergileri yayımlanmıştır. Bunlardan *Kadın*, Selanik'te çıkan ilk kadın dergisidir. *Demet* dergisi, ilk sayısında kendini "İlmi, siyasi, hanımlara mahsus haftalık musavver mecmua" olarak tanıtmış ve kadınları yazı yazmaya teşvik etmiştir. İlk sayıda hiç kadın imzası bulunmazken, ilerleyen sayılarda kadın yazarların sayısı artmıştır. Kadınlar siyasal konularla *Demet* aracılığıyla tanışmış ve derginin siyasi makaleleri kamuoyunda büyük ilgi uyandırmıştır.[161]

İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar geçen süreçte çoğu kısa ömürlü olsa da çok sayıda kadın dergisi yayın hayatına girmiştir. Bu dergiler içinde *Kadınlar Dünyası* kesintilerle de olsa 1913–1921 arasında yayımlanarak en uzun soluklu dergi olmuştur. *Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti*'nin yayın organı olan bu dergi, Ulviye Mevlan'ın yönetiminde açık biçimde feminist bir söylem geliştirmiştir.[162]

Kadın-erkek eşitliğini kararlılıkla savunan dergi, kadınları iş yaşamına katılmaya çağırmış, eşit hakların medeniyetin önkoşulu olduğunu vurgulamıştır. Çalışma özgürlüğü "taşkın bir hürriyet" değil, toplumun ilerlemesi için zorunlu bir hak olarak sunulmuştur. Kadının yalnızca annelik ve eşlik rollerine indirgenmesine itiraz edilerek "bizim de bir ruhumuz, hissimiz, düşüncemiz, bir insanlığımız var" ifadesiyle kadınların bireysel varlığına dikkat çekilmiştir. Ayrıca ekonomik bağımsızlığın önemine değinilerek, kadınların geçimlerini sağlayacak güce sahip olmadıklarında erkeklere bağımlı hale geldikleri ve bunun da toplumsal tahakkümü pekiştirdiği vurgulanmıştır. 1918'de dergi oy hakkı talebini de gündeme getirmiş; feminizmi, kadının yalnızca aile içinde değil, işçi, memur, mühendis, doktor hatta mebus ve nazır olabilmesi için bir yol olarak tanımlamıştır.[163]

---

[159] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 66-69.
[160] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 84.
[161] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 74.
[162] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 80.

İkinci Meşrutiyet'in ilanı, başlangıçta kadınlar için büyük bir özgürlük ve eşitlik umudu yaratmışsa da kısa süre içinde bu beklentilerin sınırlı kaldığı anlaşılmıştır. İttihat ve Terakki'nin "hürriyet" söylemi kadın haklarına yönelik reform beklentilerini artırmış, ancak bu vaatler çoğunlukla karşılıksız kalmıştır. *Kadınlar Dünyası*'nın 23 Temmuz 1913 tarihli 98. sayısında Mehpare Osman imzasıyla yayımlanan yazıda, Meşrutiyet'in yıldönümü "Erkeklerin Millî Bayramı" olarak nitelendirilmiş; kadınların ise hâlen esaret devresinde yaşadıkları belirtilmiştir.[164]

Kadınların eğitim, meslek ve siyasal hak talepleri çoğu zaman erkek egemen modernleşme söyleminin çizdiği sınırlar içinde kalmış; kadınların kamusal görünürlüğü, erkeklerin tanıdığı ve denetlediği alanlarla sınırlı olmuştur. Bu çelişkili tablo, İkinci Meşrutiyet'i kadınların hem kamusal özne olarak görünürlük kazandığı hem de erkek egemen modernleşme söyleminin yeniden üretildiği bir dönem olarak ortaya koymaktadır.

1.2.5 Moda ve Kadın

Bu dönemde kadınların eğitim alanına girmesi, basında aktif rol almaya başlaması ve çeşitli dernekler etrafında örgütlenmesi, sadece toplumsal rollerini değiştirmekle kalmamış; aynı zamanda kadınların dış görünüşlerinin ve giyim tarzlarının yeniden tanımlanmasını zorunlu kılmıştır.[165] Kadının giyimi artık yalnızca bireysel bir tercih olmaktan çıkarak, modernleşme ideallerinin ve toplumsal cinsiyet normlarının yansıdığı çok katmanlı bir sembole dönüşmüştür. Nitekim İkinci

---

[163] Aynur Soydan Erdemir, "Cumhuriyet ve Kadın Hakları," içinde *Kasım 1938: Dünya Basınında Atatürk*, haz. Nur M. Çolakoğlu, Turkcell Dijital Yayınlar, İstanbul, 2018, s. 25-31.

[164] Mehpare Osman, "Erkeklerin Milli Bayramı", *Kadınlar Dünyası*, S. 98, 10 Temmuz 1329 (23 Temmuz 1913). "Erkeklerin Milli Bayramı. Osmanlı Erkeklerine: Hürriyetinizin beşinci devre-i seneviyesinin reside hitam olduğunu görmekle iftihar edin! Osmanlı tarihine muazzam bir sahife tâbân ve füruzan ilave eden bu günü yalnız sizler değil, aktar-ı cihanda yaşayan bütün Müslümanlar, bütün Türkler bir hiss-i samimiyetle takdis eylerler, alkışlarlar. Çünkü: Bu yevm-i ulviyede sanadid-i istibdat ağlamış sevda-i hürriyetle ağlayan gözler, çehreler gülmüştü. Bugün işte siz gülüyorsunuz ve ebediyyen gülünüz. Yalnız ve yalnız ilanı yaşa olduğumuz bu devirde esaretten de bizi tahlis ediniz."

[165] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 87.

Meşrutiyet'le gelen görece özgür ortam, kadınları kıyafetlerinde daha radikal değişiklikler yapma konusunda cesaretlendirmiştir.[166] Özellikle şehirli Osmanlı kadınının kamusal alanda daha fazla boy göstermesiyle birlikte giyim-kuşam meselesi, kadının bedeni üzerinden yürütülen bir toplumsal müzakerenin zemini haline gelmiştir.[167]

Bu dönemde kadın kıyafetleri, modernleşme yanlıları ile muhafazakâr çevreler arasındaki ideolojik mücadelenin somut bir göstergesine dönüşmüştür. Reform yanlıları ve Jön Türkler kadının görünürleşmesini ve tesettürün gevşetilmesini toplumsal ilerlemenin bir şartı olarak görürken, gelenekçiler örtünme kurallarının gevşemesini ahlaki değerlerin ve toplumsal düzenin tehdit altında olmasıyla ilişkilendirmişlerdir.[168] "Tesettür-ü nisvan" meselesi, İkinci Meşrutiyet yıllarında en hararetli tartışma konularından biri olmuştur. Peçe ve çarşaf gibi geleneksel örtünme unsurları hakkında fikir ayrılıkları, basında ve yayınlarda sıkça yer bulmuştur. Örneğin 1912 tarihli *Çarşaf Meselesi* risalesinde Mehmet Tahir Bey, kadınların Batılı tarzda giyinmesine yönelik tepkilere karşı çıkmış; hatta Balkan Savaşı yenilgisini kadınların kıyafetine bağlayan söylemlere cevap verme gereği duymuştur.[169]

Kılıçzâde Hakkı da Abdullah Cevdet gibi tesettürü, medeniyet inşasının önünde bir engel olarak görmüştür. Ona göre tesettür, kadının eğitim ve kamusal hayatta aktif rol almasını kısıtlamakta, toplumsal gelişmeyi frenlemekteydi. Bu düşüncesini "tesettür ref-i olunursa şu fevaid husule gelir" diyerek maddeler halinde açıklamış; kadınların özgürce eğitim alabilmeleri, toplumsal hayata katılabilmeleri ve ekonomik katkı verebilmeleri gibi kazanımların ancak tesettürün kaldırılmasıyla mümkün olacağını belirtmiştir.[170] Kılıçzâde Hakkı'ya göre, "tesettürün yarardan ziyade zararı galiptir” ve bu nedenle tesettürün bir dini ya da milli gelenek olarak sürdürülmesinde hiçbir anlam yoktur.[171]

---

[166] Şefika Kurnaz, *Osmanlı Kadınının Yükselişi…*, s. 134

[167] Palmira Brummett, *İkinci Meşrutiyet Basınında İmge ve Emperyalizm*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 215.

[168] Nora Şeni, "19. Yüzyıl Sonu İstanbul Basınında Moda ve Kadın Kıyafetleri," içinde *Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiyesi'nde Kadın*, der. Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 56.

[169] Mehmet Tahir, *Çarşaf Meselesi*, Sancakçıyan Matbaası, İstanbul, 1915; Feride Yüzer, "Osmanlı Basın Hayatında Mehmet Tahir Bey ve 'Çarşaf Meselesi' Risalesi," *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 42, 2016, s. 327-348.

[170] Kılıçzade Hakkı'ya göre kadınlar diledikleri tarz ve biçimde giyinecekler, polisler, softalar ve halktan cahil kişilerin kadınların giyimlerine müdahaleye asla hak ve yetki sahibi olamayacaklardı. Hatta Şeyhülislam'ın bile "çarşaflara dair beyannamelere imla ve imza" etmemesi gerektiği, kadın kıyafetine müdahalede yetkili olmadığı anlatılarak, polislerin ancak kadınların işine, genel ahlaka aykırı ve münasebetsiz durumlarda; fakat tam bir nezaket dahilinde müdahale edebileceği söylemektedir. Aynı maddede erkeklerin kadınlara saygı göstermek zorunda oldukları, sataşma ve laf atma gibi çirkin hareketlerde bulunamayacakları, otobüs, tren, vapur gibi umumi yerlerde hanımlara yer vermeleri

İkinci Meşrutiyet yıllarında kadın modasına dair tartışmalar, sadece estetik bir mesele değil, aynı zamanda modernleşme ideolojisinin ve toplumsal değerlerin mücadelesini yansıtan siyasi bir mesele haline gelmiştir. Bu tartışmalar yalnızca Osmanlı bağlamında değil, modern kültürün farklı coğrafyalarında da sürmüştür. Başörtüsü modern dönemde yalnızca bir dini yükümlülük değil, aynı zamanda moda ve tüketim endüstrisinin etkisiyle kadınların kimliklerini, modernliklerini ve toplumsal aidiyetlerini yeniden tanımladıkları bir sembole dönüşmüştür.[172]

Geleneksel Osmanlı kadın giyimi yüzyıllarca iç gömlek, entari ve şalvar üçlüsünden oluşan kat kat yapısıyla büyük değişime uğramadan sürdürülmüştü.[173] Ancak 19. yüzyılın sonlarından itibaren saray ve kentli kesimde Batı modasının etkisi hissedilmeye başlamış, 1870’lerden sonra bazı Osmanlı kadınları Avrupalı kadınlardan ayırt edilemeyecek tarzda giyinmeye başlamıştır.[174] İkinci Meşrutiyet’in özgürlük ortamıyla bu etkileşim iyice görünür hale gelmiştir. Elbise, manto ve şapka gibi Batılı kıyafet unsurları Osmanlı üst sınıf kadınları arasında giderek yaygınlaşmıştır. Etek-bluz takımları dönemin modası haline gelmiş; bluzlar bol fırfırlı, dantelli, büzgülü süslemelerle detaylandırılmış, belde sıkı kemerler kullanılmıştı.[175]

---

gerektiği şeklinde uyarılar da yapmıştır. Tüm kamu kurum ve sosyal yaşam alanlarında kadınlar hak ettikleri saygıyı görmeliydi. Kılıçzade Hakkı kızların tahsil ve bekarlıkları süresince Müslüman Boşnak ve Çerkezlerde sürmekte olan adetler üzerine asla tesettür etmeyecekleri gibi velileri eşliğinde gerek yaşlı ve alim erkeklerle gerekse aynı yaşta ve denkleri olan namuslu ve terbiyeli delikanlılarla usule uygun olarak görüşüp toplumsal hayata karışabileceklerini belirtirmiştir. Görücü usulünün eleştirildiği maddede kadının istediği ve uyuştuğu erkekle evlenmesi gereğine dikkat çekilmektedir. Kızların diğer okulların yanında tıp okullarında okuyabilmesi hekimlik öğrenmeleri ya da Kızılay hizmetleri için hasta bakıcılığı ve diğer konularda eğitim görmeleri gerektiğini belirtmiştir. Kılıçzade Hakkı, “Pek Uyanık Bir Uyku”, *İçtihad*, S. 55, 21 Şubat 1328 (6 Mart 1913); Kılıçzade Hakkı, “Neden Mağlup Olduk?”, *İçtihad*, S. 56, 28 Şubat 1328 (13 Mart 1913); Melek Öksüz, “Tesettür Tartışmalarının Dünü: II. Meşrutiyet Dönemi,” *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları*, C. 7, S. 4, 2012, s. 467-487.

[171] Melek Öksüz, “Tesettür Tartışmalarının Dünü: II. Meşrutiyet Dönemi…”, s. 472.

[172] Faegheh Shirazi, *The Veil Unveiled: The Hijab in Modern Culture,* University Press of Florida, Gainesville, 2001, s. 99-102. Shirazi’nin analiz ettiği savaş dönemi İran propaganda görsellerinde olduğu gibi, başörtüsü modern dönemde çoğu zaman yalnızca dini bir örtünme yükümlülüğü değil, aynı zamanda çok katmanlı bir siyasal, ideolojik ve kimliksel sembol olarak işlev görmektedir.

[173] Reşad Ekrem Koçu, *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları, İstanbul, 1969, s. 45.

[174] Şefika Kurnaz, *Cumhuriyet Öncesi Türk Kadını*, s. 136

[175] Melike Ürel, *Osmanlı Modernleşme Sürecinde Kadın ve Giyim Kuşamı*, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yakınçağ Tarihi Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019, s. 88.

Özellikle 1910'lara gelindiğinde İstanbul'un modern kesimlerinde kadınlar, yere kadar uzanan geleneksel entari yerine Avrupai kesimli takımları giymeye başlamışlardı.[176]

Çarşaf ve peçe kullanımının dönüşümü, kadınların kamusal hayata adım atmasıyla doğrudan bağlantılıydı. II. Abdülhamid döneminde koyu renkli ve kalın çarşaf-peçe'ye sıkı sıkıya uyulurken, 1908 sonrasında bu kalıplar hızla gevşedi.[177] Peçeler inceldi, şeffaf ve zarif hale geldi; hatta farklı renk ve kumaşlardan peçeler üretilmeye başlandı. Geniş ve uzun etekli çarşaf modelleri daralarak "dar Etekli Meşrutiyet Çarşafı"nın yaygınlaştı.[178] Böylelikle çarşaf artık tek parça kalın bir örtü olmaktan çıkıp Avrupa modasına uyarlanmış zarif bir dış giyim parçasına evrilmekteydi. Gerçekten de etek boylarının kısalması ve çok katlı ağır jüponların yerini ince kombinezonların alması, kadın siluetini hafifletti ve ince bir beden idealine yönelim başladı. Kadınlar için daha zarif ve dar giyinmek, moda yoluyla modern görünmenin bir parçası haline gelmişti.[179]

İkinci Meşrutiyet yıllarında modayı takip eden genç Osmanlı kadınları arasında korse kullanımı yaygınlaşmış; kadın dergileri korselerin tehlikelerini tartışacak kadar bu konuya ilgi göstermiştir. *Mehasin* gibi dergilerde iç giyim sayfalarında korseler, gecelikler ve iç eteklikler sergilenmiş, Avrupalı kadınların giyim tarzı Osmanlı okuyucularına ayrıntılı görsellerle tanıtılmıştır. Bu durum, Osmanlı kadınlarının güzellik anlayışında da köklü bir dönüşüm yaşandığına işaret eder: Artık bedeni şekillendirme, incelik ve zarafet gibi kavramlar, modern kadın imajının parçası haline gelmiştir.[180] Nora Şeni bu yeni modanın yarattığı dönüşü olmayan değişimi şöyle ifade etmektedir; "Korse kullanılmaya başlandıktan sonra, üstüne giyilen giysi ne olursa olsun, kadının görünümü artık bir daha eskisi gibi olmayacaktır. Gerçekten de oriantalist seyyah ve ressamların aktarmaya bayıldıkları o doğulu kadının, minderler üzerine yayılmış, yumuşak, tombul ve gevşek çizgilerinin yerini artık, ince bel, düz karın ve geniş kalçalar ile alabildiğine açık, uzun bir boyunun tamamladığı dik siluet almıştır. Gevşek ve uykulu bir yayılmışlığın estetiğine karşı şimdi artık dik, beli kemerle sıkılmış ve sivriliği elde taşınan bir şemsiyeyle vurgulanan bir duruş *(posture)* yerleşmektedir.” [181]

---

[176] Emine Koca & Gülşah Polat, "Türk Kadınının Giyinme Kültüründeki Değişimde Kadın Dergilerinin Etkisi: II. Meşrutiyet Dönemi Mehasin Dergisi Örneği," *Journal of Turkish Studies*, C. 15, S. 1, 2020, s. 437.

[177] Edip Bukarlı, "Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Kadın Kıyafetinin Dönüşümü," *Turkish Studies*, C. 12, S. 1, 2017, s. 59.

[178] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü…*, s. 256; Melike Ürel, *Osmanlı Modernleşme Sürecinde Kadın ve Giyim Kuşamı…*, s. 88.

[179] Edip Bukarlı, "Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Kadın Kıyafetinin Dönüşümü," s. 65.

[180] Gülşah Polat, *II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Dergilerindeki Kadın Modasının Tasarım Özellikleri Üzerine Nitel Bir Analiz*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Moda Tasarımı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2020, s. 27, 90.

Güzellik ideallerindeki dönüşüm, moda aracılığıyla kadınların kişisel bakım alışkanlıklarına da yansımıştır. İkinci Meşrutiyet döneminde yayınlanan kadın dergileri, yalnızca giyim-kuşam değil, saç bakımı gibi güzellik konularını da içeren içeriklerle kadınlara yön verici bilgiler sunmaya başlamıştır.[182] Daha önce Osmanlı muhafazakâr çevrelerinde makyaj yapmak ayıplanan veya sadece sahne sanatçılarına özgü görülen bir pratik iken, bu dönemde şehirli kadınlar arasında kozmetik ürünlerin kullanımı giderek normalleşmiştir. Şampuan, pudra, allık ve çeşitli kokuların reklamları gazetelerde boy gösterirken, kadınlar için güzellik tavsiyeleri veren köşe yazıları yayınlanmıştır.[183]

Saç modası bu bağlamda önemli bir dönüşüm geçirdi. 19. yüzyıl sonlarında kadınların saçları genellikle uzun ve örtü altında gizliyken, İkinci Meşrutiyet döneminde dergiler farklı saç modellerini tanıtır oldu. “Topuzlar, kaküller, dalgalı saç stilleri dergilerde gravürlerle gösteriliyor; hatta takma saçlar (peruk) ve çeşitli saç aksesuarları (taraftar, tokalar) bile tanıtılıyordu. *Hanımlara Mahsus Gazete* ve *Şık* gibi yayınlarda, kadınların evde uygulayabilecekleri makyaj tarifeleri, doğal cilt bakım yöntemleri ve saç bakım tüyoları verildiği görülmektedir. Tüm bunlar, Osmanlı kadınlarının güzellik anlayışının Batı’daki ‘Yeni Kadın’ imajına paralel şekilde değiştiğini gösterir.[184] Örneğin 1920’lere girerken kısa saç (bob stili) bazı cesur kadınlar arasında görülmeye başlandığında, bu doğrudan moda dergilerinin etkisiyle yorumlanmış ve “erkeksi bir dış görünüşe özenme” olarak tartışılmıştır.[185] Yine de İkinci Meşrutiyet döneminde geniş kitleler için kısa saçlı kadın imajı yaygın değildi; daha çok saçların modern bir tarzda şekillendirilmesi ve şık baş aksesuarlarıyla tamamlanması söz konusuydu.[186] Nitekim peçenin terk edilmesi fikrine sıcak bakan kadınlar, tamamen açılmasalar bile, başörtülerini sade bir hotoz (küçük şapka benzeri başlık) biçiminde bağlayarak modern bir görüntü elde etmeye çalışmışlardır. Bu hotozların zamanla iyice Batılı şapka formuna yaklaştığı ve adeta şapkayı andıran bir aksesuar olarak kullanıldığı dönemin dergilerinde de görülmektedir. Sonuç olarak, güzellik ve kişisel bakım alanındaki yeni eğilimler, Osmanlı kadınlarının kamusal alanda kendilerini ifade ediş biçimlerini değiştirmiş; modern, bakımlı ve şehirli kadın imajı, moda vasıtasıyla toplumda kabul görmeye başlamıştır.

---

[181] Nora Şeni, “19. Yüzyıl Sonu İstanbul Basınında Moda ve Kadın Kıyafetleri.., s. 60.

[182] Emine Koca ve Gülşah Polat, “II. Meşrutiyet Dönemi Kadınlık Dergisi Moda Sayfalarına Yönelik Bir İçerik Analizi,” *Ulakbilge,* S. 52, 2020, s. 999.

[183] Emine Koca ve Gülşah Polat, “II. Meşrutiyet Dönemi Kadınlık Dergisi Moda Sayfalarına…, s. 995 – 1006.

[184] Bkz. Gülşah Polat, *II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Dergilerindeki Kadın Modasının…*, s. IV*,* 7 -8, 122.

[185] Düriye Fatma Türe, *Images of Istanbul Women in the 1920s*, Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007, s.59.

İkinci Meşrutiyet ve Mütareke yılları, Osmanlı toplumunda tüketim kültürünün belirginleştiği ve modanın gündelik yaşamın parçası haline geldiği bir dönemdir. Pera ve Beyoğlu semtlerinde açılan vitrinli mağazalar, kadınlar için Avrupa modasını tanıtan yeni mekânlar olmuş; “modistra” adıyla bilinen Rum ve Levanten terziler aracılığıyla Paris modası Osmanlı kadınlarının evlerine kadar ulaşmıştır. Bu terziler yalnızca Avrupa’daki yeni akımları takip etmekle kalmamış, aynı zamanda onları Osmanlı kadınlarının yaşam tarzına uygun biçimlerde uyarlamışlardır.[187] Metinsoy’un belirttiği üzere, Mütareke dönemi boyunca İstanbul’un üst ve orta sınıf kadınları Paris modasını filmlerden, vitrinlerden ve dergilerden izlemeye devam etmiş; Elhamra Sineması’nda gösterilen “son Paris modaları” filmleri, alışveriş öncesinde ziyaret edilen etkinliklere dönüşmüştür.[188]

İkinci Meşrutiyet döneminde kadınlara yönelik dergilerde ve gazetelerde yayımlanan ilanlar, moda ve tüketim kültürünün görünür bir parçası hâline gelmiştir. *Kadınlar Dünyası*, *Mehasin* ve *Demet* gibi yayınlarda terzihanelerin adresleri, kumaş türleri ve moda anlayışlarına dair bilgiler verilmiş, kadınlara dönemin modasına uygun giyinmeleri tavsiye edilmiştir.[189]

Moda artık yalnızca bir giyim biçimi değil, aynı zamanda kadın kimliğinin ve modernliğin toplumsal anlamını belirleyen bir gösterge olmuştur. Zafer Toprak’ın aktardığı üzere, Birinci Dünya Savaşı yıllarında ekonomik sıkıntılarla birlikte “ihtiyaç modası" gündeme gelmiş; süsten uzak, sade ve işlevsel kıyafetler öne çıkmıştır. Ancak savaşın ardından "milli moda" tartışması, Batı tarzı giyimle yerli değerler arasındaki ideolojik gerilimin odağına yerleşmiştir. Zehra Hakkı gibi yazarlar, Türk kadınının Batı modasını "maymun gibi taklit etmeden", yerli geleneklerden beslenen bir moda anlayışı geliştirmesi gerektiğini savunmuşlardır.[190] Bu anlayışta "milli moda", hem ekonomik milliyetçiliğin hem de kültürel özgünlüğün sembolü hâline gelmiştir.

---

[186] Nora Şeni, “19. Yüzyıl Sonu İstanbul Basınında Moda ve Kadın Kıyafetleri.., s. 63.

[187] Elif Mahir Metinsoy, *Mütareke Dönemi İstanbul’unda Moda ve Kadın (1918–1923)*, Libra Kitap, İstanbul, 2014, s. 17–19.

[188] Elif Mahir Metinsoy, *Mütareke Dönemi İstanbul’unda…*, s, 217-218.

[189] Bkz. Gülşah Polat, *II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Dergilerindeki Kadın Modasının…*, s. 156, 151, 118, 115, 102.

"Moda eksenli dönüşüm, kadınların kamusal görünürlüğünü somut olarak artırmıştır; nitekim *Kadınlar Dünyası* çevresi, giysinin "iş görmeye elverişli" hale getirilmesini gündeme taşımış ve bu talep kısa sürede *Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti* programının birinci maddesine "sade, süsten arınmış, çalışmaya uygun *kıyafet-i hariciye* numunelerinin hazırlanıp hükümete sunulması ve yaygınlaştırılması" şeklinde girmiştir.[191] Dergide peçenin kaldırılması ve çarşafın modernize edilmesi, kadınların kamusal görev ve mesleki faaliyetlerini engellemeyecek bir kıyafet standardı kurulması için temel adımlar olarak savunulmuştur. Bu çerçevede "milli moda" ve yerli malı vurgusu da hem iktisadî gerekçelerle "süsde ifrat"a karşı bir tutum, hem de pratik, işlevsel giyim talebinin parçası olarak öne çıkarılmıştır.[192]

Sonuç olarak, İkinci Meşrutiyet dönemi Osmanlı kadınının modernleşme süreci, en somut biçimde moda ekseninde gözlemlenebilir. Kadın dergilerinde tanıtılan Avrupai giysiler, kozmetik ve aksesuarlar, Osmanlı kadınının geleneksel yaşam alanından çıkıp modern kent kültürüne adım atmasında önemli bir araç olmuştur.

1.3 Birinci Dünya Savaşı'ndan Cumhuriyet'e Kadın

Birinci Dünya Savaşı ve Millî Mücadele dönemi (1914–1923), Osmanlı/Türk modernleşmesinde kadın meselesinin emek, aile, ahlak ve hak taleplerinin kesiştiği kritik bir eşik olarak ortaya çıkmıştır. Seferberlik koşulları, erkek emeğinde yarattığı büyük boşluk nedeniyle kadınları ilk kez kitlesel ölçekte ücretli istihdama, gönüllü yardım ağlarına ve kamusal sorumluluk alanlarına dâhil etmiş; bu süreç kadın emeğini görünür kılarken, devletin aile ve annelik siyasetleriyle de iç içe geçmiştir. Böylece kadın, hem üretici iş gücü hem de aile içi bakımın asli unsuru olarak “çifte sorumluluk” yüklenmiş; kadın emeği ve bedeni üzerindeki toplumsal denetim yeni biçimler kazanmıştır.[193]

---

[190] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü…*, s. 257-264.
[191] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 250-252.
[192] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 253-256.

Savaşın yol açtığı demografik kayıplar, anneliğin ideolojik olarak yüceltilmesine neden olmuş; İttihat ve Terakki yönetimi, kadınları üretime teşvik ederken aynı zamanda nüfus politikaları uygulamaya çalışmıştır. 1915’te dul ve bekâr kadınları evlendirmeye yönelik kampanyalar başlatılmış, evlilikleri kolaylaştırmak amacıyla “İzdivaç Talimatnamesi” yayımlanmış ve gazetelerde uygun eş bulma ilanları yer almıştır.[194] Aynı dönemde kürtaj ve doğum kontrolü, yalnızca ahlaki gerekçelerle değil, nüfus artışını ve ulusal gücü tehdit eden uygulamalar olarak değerlendirilmiş; bu nedenle devlet tarafından yasaklanarak cezalandırılmıştır.[195] Bu dönemde annelik, yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda siyasal ve ahlaki bir sorumluluk olarak tanımlanmış; kadın, geleceğin yurttaşlarını yetiştirecek “milli bir özne” konumuna yerleştirilmiştir.

Birinci Dünya Savaşı sırasında aile, annelik ve kadın emeğine ilişkin politikaların ardındaki düşünsel zemin, İkinci Meşrutiyet sonrasında şekillenen “milli aile” idealine dayanmaktaydı. Bu idealin en sistemli formülasyonu Ziya Gökalp tarafından yapılmış olmakla birlikte, Gökalp’in kadın–aile–millet ilişkisine dair görüşleri 1911’den itibaren *Genç Kalemler* ve *Yeni Felsefe Mecmuası* çevresinde yürütülen “Yeni Hayat” tartışmalarından beslenmiştir. Bu yaklaşım, aileyi milletin ahlaki ve kültürel sürekliliğini sağlayan temel kurum olarak kurgulamış; kadına “mürebbî” ve “mürşid” rolleri yüklemiştir. Kadının eğitimi, yalnızca bireysel gelişim değil, ulusal terbiyenin ön koşulu olarak değerlendirilmiş; böylece kadın, modernleşmenin pasif bir simgesi olmaktan çıkarılarak, milletin yeniden inşasında aktif bir fail olarak tanımlanmıştır.[196] Bu düşünce, Gökalp'in "Türk ailesi"ni Batı'daki örneklerden farklı, milli bir karakterde asrileştirme arzusuyla birleşir. Kadın, modernleşmenin yalnızca sembolü değil, aynı zamanda ulusun kültürel yeniden doğuşunun temelidir.[197] Gökalp, Türkçülüğü toplumsal bir yeniden inşa projesi olarak ele almış, bu bağlamda kadını aile kurumu ve milletin geleceği arasında bir köprü konumuna yerleştirmiştir. Böylelikle kadın, hem kamusal yaşamın ahlaki temellerini hem de ulusun kültürel devamlılığını temsil eden bir figür olarak görülmüştür.[198]

---

[193] Zafer Toprak, *Türkiye’de Yeni Hayat İnkılap ve Travma (1908 – 1928)*, Doğan Kitap, İstanbul, 2017, s. 52 – 55; Müge Özbek, “Keeping Domestic Workers Dependent in Early Twentieth-Century Istanbul,” in *Moving Workers: Historical Perspectives on Labour, Coercion and Im/Mobilities*, ed. Claudia Bernardi, Viola Franziska Müller, Biljana Stojić, and Vilhelm Vilhelmsson, Boston De Gruyter Oldenbourg, Berlin, 2023, s. 113-136.

[194] Fatma Tunç Yaşar, “Evliliği Kolaylaştırmak: Geç Dönem Osmanlı’da İzdivaç İlanları,” *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, C. 8, S. 4, 2019, s. 2594.

[195] Tuba Demirci ve Selçuk Aksin Somel, “Women’s Bodies, Demography, and Public Health: Abortion Policy and Perspectives in the Ottoman Empire of the Nineteenth Century,” *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 17, No. 3, 2008, p. 377-420.

Savaş koşullarında aile yapısının yeniden düzenlenmesine yönelik en somut adımlardan biri, 1917 tarihli *Hukuk-ı Aile Kararnamesi* olmuştur. Evlilik ve boşanma alanında devlet denetimini güçlendiren bu düzenleme, her ne kadar kısa ömürlü olsa da Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilecek medeni hukuk reformlarının düşünsel ve hukuki zeminini hazırlamıştır.[199]

Savaş ve Milli Mücadele yıllarında kadınlar, milliyetçi hedefler doğrultusunda kurulan dernekler,[200] yardım kampanyaları ve protesto hareketleri aracılığıyla kamusal alanda daha görünür hâle gelmişlerdir. İstanbul'daki işgal karşıtı mitinglerden Anadolu'daki örgütlenmelere kadar uzanan bu süreçte, özellikle eğitimli ve üst sınıfa mensup kadınlar, toplumsal ve siyasal sorumluluk üstlenen aktörler olarak öne çıkmıştır.[201]

Bununla birlikte aynı dönem, kadın bedeni ve gündelik yaşam pratikleri üzerinden yoğun bir kamusal ahlak söyleminin üretildiği bir zaman dilimidir. Mütareke İstanbul'unda şehir kültürü, tüketim alışkanlıkları, moda ve eğlence etrafında şekillenen "asrî kadın" imgesi, basın ve mizah dergilerinde sert biçimde tartışılmış;[202] kadın, bir yandan modernleşmenin simgesi, diğer yandan ahlaki çözülmenin faili olarak temsil edilmiştir. Aynı zamanda ekonomik sıkıntılar ve işgal koşulları birçok kadını yoksullaştırmış, bazılarını fuhuşa sürüklemiştir. Hükümet, frengi gibi hastalıkların yayılmasını önlemek için umumhaneleri denetim altına almıştır. Böylece Mütareke İstanbul'unda kadın imgesi, hem özgürleşmenin hem de ahlaki çöküşün sembolü haline gelmiştir.[203]

---

[196] Zafer Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat…*, s. 27; Ziya Gökalp, *Türk Ahlâkı*, yay. haz. Mustafa Görgen, Türk Kültür Yayınları, İstanbul, 1975, s. 175; Bkz. Ziya Gökalp, *Yeni Hayat*, yay. haz. Salim Çonoğlu, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2025, s. 13-20

[197] Ziya Gökalp, *Türk Ahlâkı…*, s. 191.

[198] Hafize Şahin, "Ziya Gökalp'in Manzumelerinde Kadın Söylemi", s. 660-661.

[199] Zafer Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat…*, s. 63-64.

[200] Bkz. Nazlı Özdemir, "I. Dünya Savaşı'nda İstihlak-ı Milli Kadınlar Cemiyeti'nin Faaliyetleri," *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, S. 36, 2019, s. 29-47,

[201] Zeki Sarıhan, *Kurtuluş Savaşı Kadınları*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 48-50.

[202] Elif Mahir Metinsoy, *Mütareke Dönemi İstanbul'unda…*, s. 181-203.

Bu bağlamda 1914–1923 arası dönem, kadın emeğinin savaş ekonomisi içinde görünürlük kazandığı, aile ve ahlak tartışmalarının kadın bedeni üzerinden yoğunlaştığı ve Meşrutiyet'te olgunlaşan kadın hareketinin Cumhuriyet reformlarına zemin hazırladığı bir geçiş evresi niteliği taşımaktadır. Aşağıdaki alt bölümlerde bu eşik dönem, kadın emeği**,** ahlak söylemleri ve kadın hareketinin dönüşümü başlıkları altında ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

1.3.1 Birinci Dünya Savaşı ve Kadın Emeği

Osmanlı kadını, iplik eğirmekten dokumaya ve işlemeye kadar el sanatlarının çeşitli aşamalarında, geleneksel üretim biçimleri içinde aile ve toplumla bütünleşmiş olarak ekonomik faaliyetlerin içinde yer almaktaydı. Esnaf örgütleri dışında kalan bu faaliyetler yeterince belgelenmemiş ve denetlenmemiştir. Ancak Tanzimat'tan itibaren, kadının bir meslek sahibi olmasına yönelik olarak özellikle kız çocukları için yeni eğitim kurumları açılmış; Meşrutiyet döneminde bu okullar geliştirilerek modernleştirilmiştir. Bu okullardan mezun olan ebe ve öğretmenler, Osmanlı toplumunda ücret karşılığında çalışan Müslüman Türk kadınının ilk temsilcileri olmuşlardır.[204]

Birinci Dünya Savaşı, zaten zayıflamış olan Osmanlı ekonomisini derin bir krize sürüklemiştir. Gıda maddeleri ithalatı durma noktasına geldiğinden ekonomi kendi kendine yeterli olmak zorunda kalmış, enflasyon hızla yükselmiş ve yaşam maliyeti artmıştır.[205] Özellikle savaş ve mütareke yıllarının İstanbul'u, yüzbinlerce göçmenin doldurduğu bir sefalet kentine dönüşmüş; açlık, verem ve frengi gibi hastalıklar yaygınlaşmıştır.[206] Bu ortam, Osmanlı kadını ve ailesini yeni arayışlara sevk etmiştir. Seferberlik, cephe gerisinde üretken insan gücünü azaltmış; savaş koşulları, kadınların o güne kadar yalnızca erkeklere ait olan iş sahalarına girmesinin yolunu açmıştır.[207]

---

[203] Elif Mahir Metinsoy, *Mütareke Dönemi İstanbul'unda…*, s. 184.
[204] Tiğinçe Oktar, *Osmanlı Toplumunda Kadının Çalışma Yaşamı*, s. 50.
[205] Bkz. Şevket Pamuk, *Osmanlı Türkiye İktisat Tarihi 1500–1914*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1990, s. 189-190.
[206] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü…*, 119-121.

Erkeklerin cepheye gitmesiyle birlikte, evin geçiminden sorumlu olan kadınlar iş aramak zorunda kalmış, böylece kadının toplumsal konumu ve aile yapısı giderek önemli bir sosyal meseleye dönüşmüştür. Kadınlar ticaretten fabrikalara, yol yapımından sokak temizliğine kadar farklı iş alanlarında istihdam edilmiştir. Zafer Toprak'ın aktardığına göre, Beyoğlu, Sirkeci ve Divanyolu gibi semtlerde erkekler kadın berberlere tıraş olmaya başlamış; resmi dairelerde kadın memurlar çalıştırılmıştır.[208] Örneğin, Dersaadet Telefon Anonim Şirketi Osmaniyesi Meşrutiyet yıllarında yalnızca kadınları istihdam eden öncü bir kurum olmuş, 1920'lere gelindiğinde şirkette 48 kadın santral memuresi görev yapmıştır.[209] İstanbul'da Galata Rıhtımı arkasında, çevre ilçelerden mal getirip satan kadınlardan oluşan bir *Kadın Tüccarlar Pazarı* kurulmuş; İnas Darülfünunu bünyesinde Ticaret Mekteb-i Âlisi tarafından kadınların ticari bilgi edinmesini sağlamak üzere bir şube açılmıştır. *İktisadiyat Mecmuası*'nda 27 Eylül 1917 (1333) tarihli bir haberde "Hanımlara Ticaret Dersleri" başlığıyla duyurulan bu girişime yüzün üzerinde kadın kısa sürede başvurmuş, yoğun talep üzerine ikinci bir şube açılması gündeme gelmiştir.[210]

Birinci Dünya Savaşı, Osmanlı İmparatorluğu'nu insan gücü ve ekonomik kaynaklar açısından büyük ölçüde zorlamıştır. Erkeklerin cepheye kitlesel katılımı ülke içinde ciddi bir işgücü açığı yaratmış; savaşın ilk yılında tarımsal üretim alanı %50'den fazla daralmıştır.[211] Bu koşullar altında kadınların çalışma hayatına katılımı zorunlu hale gelmiştir. Bu süreç kadınlar açısından “çalışma hayatına girişte bir eşik” anlamına gelmekteydi; zira kadın emeği yalnızca aile ekonomisini sürdürmek için değil, aynı zamanda “milli görev” ve “fedakârlık” kavramlarıyla da meşrulaştırılmıştır.[212] Asker kayıplarının milyonlara ulaşması, uzun süren yokluklar ve kıtlık ortamı, kadınların hane geçimini üstlenmesini kaçınılmaz kılmıştır.[213] Osmanlı kadınının kaderini Birinci Dünya Savaşı belirlemiş; savaş, kadınları hem ekonomik hem toplumsal olarak yeni roller üstlenmeye zorlamıştır.[214]

---

[207] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü…*, s. 5

[208] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü…*, s. 5-6.

[209] Hatice Baysal, "Osmanlı'da Kadın Memureler İçin Motivasyon Uygulamaları: Bank-ı Osmanî-i Şahane, Dersaadet Telefon Anonim Şirketi Osmaniyesi ve Kadın Birinci İşçi Taburu Üzerine Bir İnceleme," *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 4, S. 29, 2017, s. 346-347

[210] Zafer Toprak, "II. Meşrutiyet Dönemi'nde Devlet, Aile ve Feminizm", *Sosyo/Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*, Cilt 1, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara, 1993, s. 216-227; Zafer Toprak, "Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyeti, Kadın Askerler ve Milli Aile", *Tarih ve Toplum*, S. 51, Mart 1988, s. 34-38.

[211] "2 Ağustos 1914'te yayımlanan seferberlik emrine göre, 20 ila 45 yaşları arasındaki bütün erkeklerin yanlarında üç günlük yiyecekleriyle birlikte üç gün içinde en yakın askerlik dairesine başvurmaları isteniyordu. Bunun hiçbir istisnası yoktu. Engelli kişiler dahi genel çağrıya uyacak ve tıbbi bir muayeneyle durumlarını ispat edeceklerdi. Emre uygun bir milyondan fazla erkek askerlik dairelerine gittiklerinde bu küçük bürolardaki personelin böyle bir işin altından haftalar hatta aylar sonra bile kalkamayacağını gördüler. Sonuçta haftalarca hiçbir şey yapamadılar. Yanlarında getirdikleri yiyecekler bitti. Henüz askere alınmadıkları için askeri kumanyadan da yararlanamadılar. Böylece süratli ve genel silahaltına alma, bütün vilayetlerde izdiham, perişanlık, açlık ve hastalığa dönüştü." Bkz. Ahmet Emin Yalman, *Birinci Dünya Savaşı'nda Türkiye*, çev. Birgen Keşoğlu, Türkiye İş Bankası

Savaş öncesinde sınırlı alanlarda çalışan Osmanlı kadınları, 1914 sonrasında çok daha geniş bir ölçekte iş hayatına katılmış; birçok kadın terzilik, kuaförlük gibi zanaatkârlık işlerini üstlenmiş, cephedeki eşlerinin dükkânlarını fiilen işletmiştir.[215] Köyden kente gelen kadınlar ürettikleri tarım ürünlerini şehirlerde satarak “Kadınlar Pazarı” adı verilen yeni pazarlar kurmuşlardır.[216] Kadınların ücretli işçi olarak fabrikalara girişi de bu dönemde hız kazanmıştır. *Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslâmiyesi*’nin kuruluşunu izleyen birkaç gün içinde 14 binden fazla[217] kadın çalışmak ve hayatını kazanmak üzere başvuruda bulunmuştur.[218] Bu kadınlar, erkek işçilerin yarı ücreti veya daha azına razı olarak iş aramaktaydı.[219] Kadın emeği, hem orduyu donatmak için gerekli malzemelerin üretimi hem de cephe gerisinde ekonominin devamı açısından vazgeçilmez hale gelmişti.[220]

Yayınları, İstanbul, s. 126; Vedat Eldem, *Harp ve Mütareke Yıllarında Osmanlı İmparatorluğu’nun Ekonomisi,* Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1994, s. 33-34.

[212] Elif Mahir Metinsoy, *Birinci Dünya Savaşı’nda Osmanlı Kadınları: Gündelik Yaşamda Siyaset ve Mücadele,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, s. 166-167.

[213] Sadık Sarısaman, “Birinci Ordu Birinci Kadın İşçi Taburu,” *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 8, S. 39, Kasım 1997, s. 695.

[214] Zafer Toprak, *Türkiye’de Kadın Özgürlüğü…*, s. 5

[215] Zafer Toprak, *Türkiye’de Yeni Hayat…*, s. 52.

[216] Sadık Sarısaman, “Birinci Ordu Birinci Kadın İşçi Taburu…”, s. 695-696.

[217] Birbirinden farklı rakamlar söz konusudur. *İktisadiyat Mecmuası*’nda yayınlanan “Kadınları Çalıştırma Cemiyeti İslamiyesi Hakkında” adlı haberde bu rakam 11 bin, bkz. *İktisadiyat Mecmuası*, 1 Eylül 1332 [14 Eylül 1916], S. 27, s. 7; 13 Kasım 1916 tarihli arşiv belgesinde bu rakam 15 bin, *T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)*, *Dahiliye Nezareti Kalem-i Mahsus Müdüriyeti (DH-KMS)*, 42/10, 1 Muahrrem 1335 [13 Kasım 1916], aktaran; Tiğinçe Oktar, Osmanlı Toplumunda Kadının Çalışma Hayatı…, s. 108, Kadınları Çalıştırma Cemiyeti İslamiyesi hakkında ilk makale olması yönünden önem taşıyan Tülin Sümer’in makalesinde ise 14 binden fazla Müslüman kadının başvurduğu belirtilmektedir. Tülin Sümer, “Türkiye'de İlk Defa Kurulan Kadınları Çalıştırma Demeği”, *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, S. 10, 1968, s.59-63.

[218] Tiğinçe Oktar, *Osmanlı Toplumunda Kadının Çalışma Yaşamı…*, s. 108

[219] Yavuz Selim Karakışla, *Osmanlı İmparatorluğu’nda Savaş Yılları ve Çalışan Kadınlar Kadınları Çalıştırma Cemiyeti (1916 – 1923)*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 54.

[220] Nicole van Os, “Gendering Jihad: Ottoman Muslim Women and War during the Early Twentieth Century.” In *Jihad and Islam in World War I: Studies on the Ottoman Jihad on the Centenary of Snouck Hurgronje’s “Holy War Made in Germany,* ed. Erik-Jan Zürcher, Leiden University Press, 2016 s. 153-178.

Harbiye Nezareti, iflas etmiş devlet bütçesi nedeniyle asker ailelerinin geçimini sağlamak için kadınların istihdam edilmesini daha uygun bulmuştur.[221] Bu doğrultuda Haziran 1916'da Enver Paşa'nın himayesinde ve eşi Naciye Sultan'ın koruyuculuğunda *Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslâmiyesi* kurulmuştur.[222] Cemiyetin merkezi İstanbul Çapa'da açılmış, Fatih ve Üsküdar'da şubeler kurulmuş, daha sonra Anadolu'nun çeşitli kentlerine yayılmıştır. Mayıs 1918'de "kamu yararına çalışan dernek" statüsü kazanan Cemiyet, kar amacı gütmeyen bir hayır kuruluşu niteliği taşımaktaydı.[223]

Cemiyetin amacı, "kadınları yapabilecekleri işlere yönelterek namuslarıyla yaşamlarını sürdürebilecek şekilde gelir elde etmeye alıştırmak ve himaye etmek" olarak açıklanmıştır.[224] Bu, kadın emeğini hem "namuslu geçim" aracı olarak hem de savaş ekonomisine katkı aracı olarak meşrulaştıran bir anlayışı yansıtmaktadır.[225] Cemiyet, bir yandan kendi atölye ve imalathanelerinde kadınları istihdam etmiş, diğer yandan iş arayan kadınlar ile işgücü arayan işletmeler arasında aracılık yapmıştır.[226]

Kadın emeğinin devlet eliyle örgütlenmesinin en dikkat çekici örneği, Cemiyet bünyesinde kurulan *Kadın İşçi Taburları* olmuştur. Almanya'daki kadın işçi birliklerinden esinlenen bu model, Osmanlı'da kadınları yarı-askeri bir nizam içinde çalıştırmayı amaçlamıştır. Dördüncü Ordu Komutanı Cemal Paşa, Mayıs 1917'de Filistin-Suriye cephesinde tarım işlerinde, Haziran 1918'de ise kumaş üretiminde çalıştırılmak üzere iki kadın taburu kurmuştur.[227] İstanbul'da ise Enver Paşa'nın emriyle Temmuz 1917'de *Birinci Ordu Kadın İşçi Taburu* oluşturulmuştur. Tabur, *Kadınları Çalıştırma Cemiyeti* işbirliğiyle teşkil edilmiş; personel seçimi cemiyet aracılığıyla yapılmıştır.[228] Katılacak kadınlarda 18–40 yaş arasında olmak, kucağında küçük çocuğu bulunmamak, sağlıklı ve "namuslu" olduğunu belgelemek gibi koşullar aranmıştır.[229] Kadınlar adeta askeri bir disiplin içinde çalıştırılmış; ilk aşamada karargâh olarak seçilen Üsküdar Sultantepe'deki Edip Bey Köşkü'nün harap durumda olması nedeniyle geçici olarak Bağlarbaşı'ndaki konaklarda barındırılmış, köşkün onarımının tamamlanmasıyla 1918 başında buraya yerleştirilmişlerdir. Kadın işçilere özel üniforma verilmiş, şehir içi ulaşım araçlarını yarı ücretle kullanma hakkı tanınmış, iaşe ve barınma ihtiyaçları devlet tarafından karşılanmıştır.[230] *Harb Mecmuası* gibi askeri dergilerde bu kadınların yol yaparken veya tarımda çalışırken fotoğrafları yayımlanmış;[231] kamuoyunda "vatan hizmetindeki kadın" imgesi propaganda amacıyla kullanılmıştır.

---

[221] Yavuz Selim Karakışla, *Kadınlar Kadınları Çalıştırma Cemiyeti…*, s. 73.

[222] Zafer Toprak, "Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyeti, Kadın Askerler ve Milli Aile", *Tarih ve Toplum*, Sayı: 51, Mart 1988, s.34-38; Tiğinçe Oktar, *Osmanlı Toplumunda Kadının Çalışma Yaşamı*; Yavuz Selim Karakışla, *Kadınlar Kadınları Çalıştırma Cemiyeti...*

[223] Tülin Sümer, "Türkiye'de İlk Defa Kurulan Kadınları Çalıştırma Derneği…" s. 59-63.

[224] Oktar, *Osmanlı Toplumunda Kadının Çalışma Yaşamı…*, s. 104.

[225] Zafer Toprak, "Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyeti, Kadın Askerler ve Milli Aile", s. 34-38

[226] Yavuz Selim Karakışla, *Kadınlar Kadınları Çalıştırma Cemiyeti...*, s. 121-122

[227] Yavuz Selim Karakışla, *Kadınlar Kadınları Çalıştırma Cemiyeti...*, s. 184.

[228] Sadık Sarısaman, "Birinci Ordu Birinci Kadın İşçi Taburu…" s. 696-697.

[229] Sadık Sarısaman, "Birinci Ordu Birinci Kadın İşçi Taburu…" s. 697.

1918 yazından itibaren İttihat ve Terakki'nin güç kaybetmesi ve Enver Paşa'nın ülkeden ayrılmasıyla, Cemiyet ve ona bağlı *Kadın İşçi Taburu* işlevini yitirmiştir. Tabur, Ocak 1919'da resmen dağıtılmış; böylece savaş yıllarında kadın emeğinin devlet eliyle örgütlendiği bu kısa ama sembolik dönem sona ermiştir.[232]

Cemiyet, kadın istihdamını desteklerken bunu ahlâkî denetim ve "iffet/namus" vurgusuyla çerçevelemişti. İşe alınacak kadınlardan ahlâk ve hâl belgesi (ilmühaber) istenmiş, çalışma mekânları kadınlara mahsus ve denetimli biçimde düzenlenmişti. Bununla eşzamanlı olarak 1917'de bir *İzdivaç Talimatnamesi* hazırlanmış; cemiyetin daimi kadın ve erkek çalışanlarına evlenme zorunluluğu getirilmiş (erkekler için en geç 25, kadınlar için 20 yaş). Talebi reddedenlerin ücretlerinden %15 kesinti yapılacağı, evlenenlere ve çocuk başına ayrıca %20'ye kadar zam verileceği karara bağlanmıştı. Çarşıkapı'daki merkezde bir *İzdivaç İdaresi* kurulmuş; adaylar hakkında polis dâhil çeşitli kanallardan tahkikat yürütülmüş, Avrupa'daki örnekler izlenerek gazetelerde "İzdivaç Talepleri" başlıklı ilânlar yayımlanmış ve arabuluculuk faaliyetleri yürütülmüştür. Gerektiğinde çeyiz desteği ve iş temini de sağlanmış, böylece dul veya bekâr kadınların "namuskarane" bir geçim sahibi olmaları ve yeniden geleneksel aile düzenine dâhil edilmeleri hedeflenmişti.[233]

---

[230] Yavuz Selim Karakışla, *Kadınlar Kadınları Çalıştırma Cemiyeti...*, s. 150-153.

[231] Yavuz Selim Karakışla, *Kadınlar Kadınları Çalıştırma Cemiyeti...*, s. 182.

[232] Yavuz Selim Karakışla, *Kadınlar Kadınları Çalıştırma Cemiyeti...*, s. 187.

[233] Yavuz Selim Karakışla, *Kadınlar Kadınları Çalıştırma Cemiyeti...*, s. 189–96, 191–93; *Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslâmiyesi 1333 Senesi Raporu*, İstanbul, Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaası, 1334 (1918), s. 6; "Kadınları Çalıştırma Cemiyeti'nin Mühim Bir Kararı," *Türk Yurdu*, C. 13, S. 9, 20 Kânunuevvel 1333 (1917), s. 142; "İzdivaç İdaresi: Kadınları Çalıştırma Cemiyeti'nin Teşebbüsü," *Vakit*, S. 119, 18 Şubat 1918, s. 1; "Kadınları Çalıştırma Cemiyeti Vasıtasıyla Akd Edilen İlk İzdivaç," *Vakit*, S. 146, 16 Mart 1918, s. 2.

Birinci Dünya Savaşı'nın bir diğer sonucu, eğitimli Osmanlı kadınlarının beyaz yakalı mesleklere ve devlet memuriyetine girmesidir. 1914 sonrasında erkek memurların askere gitmesiyle boşalan kadrolara Müslüman kadınlar alınmaya başlanmış; Milli İktisat politikası doğrultusunda gayrimüslimlerin tasfiyesi de bu süreci hızlandırmıştır. 1916'da şirketlerde Türkçeden başka dil kullanımı yasaklanınca, lisan bilen Müslüman kadınlar bankalar ve sigorta şirketlerinde istihdam edilmiştir. Ticaret Mektebi'nde kızlar için özel bir bölüm açılarak finans ve ticaret alanında kadın eleman yetiştirilmiştir. *Kadınları Çalıştırma Cemiyeti*, bu mezunları stajyer olarak çeşitli kurumlara yerleştirmiştir.[234] Enver Paşa'nın girişimiyle devlet dairelerinde kadın memur istihdamı artmış; 1918 başlarında İstanbul ve diğer şehirlerde 1000'den fazla Türk kadını kamu dairelerinde çalışır hale gelmiştir.[235]

Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlı kadın emeğinin seferber edilmesi, imparatorluğun modernleşme süreci ve geleneksel cinsiyet rejimi bağlamında çok katmanlı bir dönüşüm anlamına gelir. "Top yekûn savaş" anlayışı, devleti kadınları üretim ve hizmet alanlarında aktif rol almaya mecbur bırakmıştır. Kadınların fabrikalarda, pazarlarda, bürolarda ve yarı-askeri birliklerde çalışması, ataerkil yapıda kısmi bir esnemeye işaret eder. Cephedeki "vatan evladı" kadar cephe gerisindeki "vatan kadını" imgesi de dönemin savaş söylemine yerleşmiştir. Ancak bu çalışma biçimleri kalıcı bir dönüşüm yaratmamıştır. Savaş sonrasında erkek askerlerin dönüşüyle kadınlar işlerinden uzaklaştırılmış; böylece kadın emeği geçici bir zorunluluk olarak değerlendirilmiştir.[236]

Bu süreç kadınlar için tam anlamıyla özgürleştirici olduğu söylenemez, aksine sıkı bir toplumsal denetim ve cinsiyetçi ideolojiyle çerçevelenmiştir. İttihat ve Terakki yönetimi, kadın emeğini "milli görev" ve "fedakârlık" ekseninde tanımlamış; kadınların çalışması "geçici bir vatan hizmeti" olarak meşrulaştırılmıştır. Kadınların kamusal alana çıkışı dikkatle denetlenmiş, "makbul kadın" imgesi yalnızca belli ahlaki koşullar altında kabul edilmiştir. Savaşın bitimiyle birlikte pek çok kadın işgücünden çekilse de Birinci Dünya Savaşı yıllarında yaşanan bu dönüşüm, kadının toplumsal konumuna dair algıları kökten değiştirmiştir. Milli Mücadele ve Cumhuriyet'in kuruluş sürecinde kadınlar, savaş yıllarında kazandıkları deneyimleri sivil dayanışma ve cephe desteğiyle sürdürmüşlerdir. Böylece, Birinci Dünya Savaşı Osmanlı cinsiyet rejiminde hem süreklilik hem değişim unsurlarını bir arada barındıran bir dönüm noktası olmuştur.

---

[234] Nicole van Os, "Gendering Jihad: Ottoman Muslim Women and War…, s. 153-178.

[235] Nicole van Os, "Women's Mobilization for War (Ottoman Empire / Middle East)," *1914-1918 Online: International Encyclopedia of the First World War,* Çevrimiçi https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/womens-mobilization-for-war-ottoman-empire-middle-east/ Erişim Tarihi: 30 Ekim 2025

[236] Elif Mahir Metinsoy, *Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı Kadınları…*, s.176.

1.3.2 Toplumsal Yaşam İçinde Kadın Üzerinden İnşa Edilen Ahlak

Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele yılları, Osmanlı/Türk toplumunda kadının konumunu kökten sarsarak modernleşme sürecinde yoğun bir ahlaki söylem dalgası yarattı. Savaşın getirdiği olağanüstü koşullar, kadınları ilk kez geniş ölçekli biçimde ev dışına çıkardı; erkeklerin cepheye gitmesiyle boşalan iş alanları kadınlar tarafından doldurulmaya başlandı. Bu dönemde birçok Osmanlı ailesi yoksulluk içinde kalınca, Meşrutiyet'le kamusal alana adım atmaya başlayan kadın, savaşla birlikte ev içi alanın dışına taştı. Kadınların bu görünürlük artışı, toplumsal hayatta bir dizi ahlaki endişeyi de beraberinde getirdi.

Öncelikle, savaş yıllarında geleneksel ataerkil denetimin zayıflaması ve ekonomik buhran, büyük kentlerde ciddi bir "ahlak krizi" algısına yol açtı.[237] Özellikle fuhuş vakalarında patlama yaşandığı, dönemin gözlemcilerince vurgulanır. Ahmed Rasim, savaş koşullarında ortaya çıkan ve çoğunluğu yoksul kadınların maddi çaresizlikten sürüklendiği yeni bir fuhuş türünü "fuhş-ı cedid" (yeni fuhuş) diye adlandırmıştır.[238] Gerçekten de Birinci Dünya Savaşı İstanbul'unda ilk kez Müslüman kadınların da önemli sayıda fuhşa karıştığı, genelevlerdeki Müslüman kadın oranının gayrimüslimleri aştığı belirtilir.[239] Birinci Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'da frengi (sifiliz) vakalarındaki artış toplum sağlığını tehdit eder boyutlara ulaşınca, İttihat ve Terakki yönetimi 1915 tarihli *Emrâz-ı Zühreviyenin Men-i Sirayeti Hakkında Nizamnâme* ile genel evleri yasallaştırarak sıkı bir denetim altına alma yoluna gitmiştir.[240] Ancak özellikle 1918 sonrasında şehrin İtilaf devletleri tarafından işgale uğraması, yabancı askerlerin ve ekonomik çöküntünün etkisiyle fuhuşun artarak yaygınlaşması ve buna bağlı ahlaki çöküş korkusunu daha da derinleştirmiştir. Zafer Toprak, İşgal dönemi İstanbul'unu Vietnam Savaşı'nın Saigon'una benzeterek, işgal güçlerinin ihtiyaçlarını karşılamak üzere açılan gösterişli genelevlerin ve fuhuş piyasasının kadın kimliğini çok yönlü etkilediğini belirtir.[241] Daha önce tartıştığımız giyim-kuşam dönüşümleri, otorite boşluğunun[242] yarattığı kırılgan bağlamda, "iffet" ve "namus" odaklı ahlaki söylemleri tetikleyen unsurlar arasında öne çıkıyor; kadınların kamusal görünürlüğü bu söylemlerde milli değer ve toplumsal düzenle ilişkilendirilerek sorgulanıyordu.[243]

---

[237] Bkz. Çiğdem Oğuz, *The Struggle Within: 'Moral Crisis' on the Ottoman Homefront during the First World War*, Leiden University, Leiden Institute for Area Studies (LIAS), Humanities, Doctoral Thesis, 2018.

[238] Ahmed Rasim, *Fuhş-i Atîk (Eski Fuhuş Hayatı)*, Avrupa Yakası Yayınları, İstanbul, 2007, s. vi; aktaran, Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü…*, s. 113.

[239] Kemal Yakut ve Aydın Yetkin, "II. Meşrutiyet Dönemi'nde Toplumsal Ahlâk Bunalımı: Fuhuş Meselesi," *Kebikeç*, S. 31, 2011, s. 9-32.

[240] Metin Ayışığı, "II. Meşrutiyet Döneminde İstanbul'da Fuhuş ve Zührevi Hastalıklarla Mücadele," *XVIII. Türk Tarih Kongresi Bildirileri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2018, s. 1-28.

Bu dönemde üretilen ahlaki söylemlerin merkezinde "kadın namusu" kavramı yer alıyordu. Kadınların bedeni ve davranışları, yalnızca bireysel bir ahlak meselesi değil, devletin meşruiyetini ve toplumsal düzenin sürekliliğini temsil eden bir sembole dönüşmüştü. Osmanlı siyasal düşüncesinde "ırz" ve "onur" kavramları, erkek yurttaşın itibarı kadar devlet otoritesinin meşruiyetini de belirleyen ahlaki kategoriler olarak kurgulanmıştı; dolayısıyla kadınların "iffetli" davranışı, erkeklerin ve dolayısıyla milletin onurunun korunmasıyla özdeşleştiriliyordu.[244]

Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e uzanan dönemde kadınların kamusal alandaki varlığı da bu ahlaki söylem üzerinden şekillendi. Ceren Lordoğlu'nun belirttiği gibi, kadınların kamusal alan deneyimi tarihsel olarak mekânsal ve toplumsal kısıtlamalarla çevriliydi; "kamusal alan" kadınlar için hem bir özgürleşme hem de denetim alanıydı. Giyim, hareket ve sosyal ilişkiler konusundaki sınırlamalar, modernleşme sürecinde de devam etmiş; kadınların kamusal alana "mazbut" ve

---

Nizamname, umumhane–pansiyon–buluşma yeri ayrımı yaparak açılacak yerleri mıntıkalara bağlamış, idarî denetimi polis teşkilâtına vermiştir. Vesikalı kadınlara düzenli sağlık muayenesi zorunlu kılınmış; hasta olanların çalışması yasaklanmış; şehirde zührevi hastalıklar için hastane/dispanser ağı güçlendirilmiştir. 1919 tarihli Sıhhiye Müdüriyet-i Umumiyesi raporuna dayanarak idari–polisiye tedbirler sıkılaştırılmış; frengiyle mücadele için komisyon ve halkı bilgilendirme faaliyetleri yürütülmüştür. İşgal ve savaş yıllarında İstanbul'da 1920'ye kadar resmi kayda geçen 173 umumhane açılmış; 1921 sonunda "Men-i Fuhuş Cemiyeti" kurulmuştur.

[241] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü…*, s. 271.

[242] Otorite boşluğundan kasıt, mütareke yıllarında siyasal ve idari denetimin zayıflamasıyla birlikte ahlak ve toplumsal düzeni korumaya yönelik devlet otoritesinin, savaş ve işgal koşullarında etkisiz kalması.

[243] Bkz. Çiğdem Oğuz, *Osmanlı'da Ahlak Buhranı: Birinci Dünya Savaşı'nda Toplum, Siyaset ve Toplumsal Cinsiyet*, Fol Kitap, Ankara, 2023.

[244] Başak Tuğ, "Gendered Subjects in Ottoman Constitutional Agreements, ca. 1740–1860", *European Journal of Turkish Studies,* S.18, 2014, s. 1-22.

"edepli" kimliklerle dâhil olmaları beklenmiştir.[245] Bu nedenle, kadın bedeni hem ulusal ahlakın hem de modernliğin sınırlarını belirleyen ideolojik bir sahneye dönüşmüştür. Kadınların mekânsal hareketi—örneğin sokakta yürümek, tramvaya binmek ya da bir sergiye katılmak gibi gündelik eylemler—sürekli bir "görülme" ve "yargılanma" gerilimi içinde şekillenmiştir. Modernleşmenin vaat ettiği özgürlük alanına adım atan kadınlar, aynı anda geleneksel namus kodlarının yarattığı görünmez sınırlarla karşı karşıya kalmışlardır. Böylece kadınların kamusal varlığı, "ulusal modernliğin vitrini" ile "ahlaki denetimin sahnesi" arasında gidip gelen bir ikilik taşımıştır.[246]

Dönemin propaganda metinleri ve basını, kadınları hem mağdur hem de sembolik figürler olarak kurguladı. Kadınlar cephede fiilen savaşan özne olarak değil, "vatanı yaşatan anne" ve "fedakâr destekçi" kimlikleriyle temsil edildiler; bu temsil biçimi, onların kamusal görünürlüğünü ancak cephedeki erkeğin yanında/hizmetinde meşrulaştırıyordu. Harp Mecmuası gibi dergilerde yer alan yazılar, kadını duygusal bir fedakârlık nesnesine dönüştürürken, basında yer alan diğer imgeler modernleşen şehirli kadını ahlaki tehdit olarak resmetti. Böylece kadın bedeni hem millî fedakârlığın hem de toplumsal çözülme korkusunun sembolü haline geldi.[247]

Basın ve edebiyat, Birinci Dünya Savaşı ve Millî Mücadele yıllarında kadınların artan kamusal görünürlüğünü çoğu zaman keskin ahlaki imgelerle çerçevelemiş; özellikle mizah dergileri ve siyasi karikatürler, kadın figürünü bir yandan vatan, namus ve medeniyet gibi kavramların beden bulduğu alegorik temsiller içinde yüceltirken, diğer yandan modernleşmenin gündelik pratikleri (kamusal görünürlük, çalışma, giyim-kuşam ve tüketim) üzerinden "ahlaki tehdit" olarak kodlanan tipler aracılığıyla temsil etmiştir. Bu dönemde kadınların toplumsal hayata fiilen artan katılımına rağmen, basındaki temsiller kadın emeğini ve varlığını doğrudan görünür kılmaktan ziyade, ahlaki roller ve cinsiyetlendirilmiş sınırlar içinde yeniden tanımlamıştır. Kadınlar hemşire, hastabakıcı, hatip ya da asker olarak kamusal alanda yer alsalar da bu varlık çoğu zaman ya ulusal ideallerin sembolik taşıyıcısı olarak soyutlanmış ya da giyim, beden ve davranışlar üzerinden ahlak tartışmalarının nesnesi hâline getirilmiştir. Böylece çalışma konusu olan mizah basını da kadınların toplumsal konumundaki dönüşümü yansıtmaktan çok, bu dönüşümü ahlaki ve ideolojik bir denetim çerçevesi içinde sınırlandıran bir söylemin üretim alanına dönüşmüştür.

---

[245] Ceren Lordoğlu, "Women's Access to Public Space in the Late Ottoman, Early Republican Period: Istanbul Through a Woman Painter's Diary". *OPUS Journal of Society Research*, Vol. 22, No: 2, 2025, s. 222-235.

[246] Lordoğlu, "Women's Access to Public Space in the Late Ottoman, s. 222-235.

[247] Feyza Kurnaz Şahin, "Mağdur ve Sembol: I. Dünya Savaşı Yıllarında Osmanlı Devleti'nde Kadına Yönelik Propaganda"*, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi - SUTAD*, S. 44, 2018, s. 217-243.

Savaşın yarattığı toplumsal dönüşüm karşısında Osmanlı yönetiminin tutumu, kadınların artan kamusal rollerini ideolojik ve politik düzenlemelerle denetim altına almak yönündeydi. İttihat ve Terakki yönetimi, bir yandan kadın emeğine duyulan ihtiyacı kabul ederken, diğer yandan bunun yol açabileceği "ahlaki tehlikeleri" sınırlamaya çalıştı. *Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslamiyesi*'nin faaliyetleri bu ikili yaklaşımın en belirgin örneğidir: kadın emeğinin seferber edilmesi annelik ve aile idealiyle dengelenmiş, kadınların üretim sürecine katılımı devletin nüfus politikalarıyla birlikte düşünülmüştür.[248] Böylece kadınların savaş yıllarındaki görünürlüğü, ekonomik bir zorunluluktan ziyade "vatan hizmeti" ve "annelik görevi" çerçevesinde tanımlanarak meşrulaştırılmıştır.[249]

Uzun savaş yılları Osmanlı nüfusunu olağanüstü derecede azaltmış, bu durum kadınların üreme rolünün siyasallaşmasına yol açmıştır. Balkan Savaşı'ndan başlayarak Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele sonunda Anadolu ve Trakya nüfusunun yaklaşık beş ila yedi milyon azaldığı, toplam nüfusun 18–20 milyondan, 12–13 milyona düştüğü tahmin edilmektedir.[250] Yitirilenlerin büyük kısmı genç erkek nüfus olduğundan, savaş sonrası toplum esasen kadınlar, çocuklar ve yaşlılardan oluşuyordu. Bu tablo, Cumhuriyet'in ilk yıllarında "nüfus meselesi"ni bir beka sorunu haline getirmiştir. Doğum oranlarının düşmesi, düşük vakalarının artması ve kadınların gebelikten kaçınması dönemin düşünürlerince "milli bir kriz" olarak görülmüştür. Nitekim 1926'da Doktor Cemal Zeki, *Çocuk Düşürmek – İçtimaî ve Tıbbî Esbabı ve Buna Mani Olabilecek Tedbirler* adlı eserinde, çocuk düşürmeyi "memleket kadınlığını kemiren korkunç bir facia" olarak tanımlamış; anneliği "vatan hizmeti" ve "milli görev" olarak kutsamıştır.[251] Böylece savaş sonrası dönemde annelik yalnızca ailevi bir sorumluluk değil, ulusun yeniden ayağa kalkmasının temel ideolojik taşıyıcısı hâline gelmiştir.

---

[248] Cemiyetin uyguladığı "İzdivaç Talimatnamesi" ile belirli yaşa kadar evlenme zorunluluğu getirilmiş, işe alınacak kadınlardan "namuslu" olduklarını belgelemeleri istenmiş ve bu yolla kadın emeği ahlaki denetime tabi tutulmuştur.
[249] Bkz. Zafer Toprak, "Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyeti..."
[250] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü*..., s. 372.

Halide Edib'in yazıları bu dönemin ahlaki atmosferini en iyi yansıtan örneklerdendir. Halide Edib, kadını sadece dış görünüşüyle var olan bir "süs bebek" veya "dişi" kimliğinden çıkararak; onu eğitimli, milli duyarlılık sahibi ve toplumsal sorumluluk üstlenen bir "zaman adamı" olarak kurgulamıştır. Yazara göre kadının kamusal alandaki varlığı medeniyetin kaçınılmaz bir gereğidir; ancak bu özgürlük, Batı'nın maddeci taklitçiliğinden uzak, "vakar" ve "iç güzellik" gibi manevi değerlerle çevrelenmiş bir karakter üzerine inşa edilmelidir. Bu bağlamda Edib; iffet, sadakat ve annelik gibi değerleri toplumsal ilerlemenin ahlaki direği saymış; kadını hem ulusun çağdaş yüzü hem de manevi değerlere yön veren bir rehber olarak konumlandırmıştır.[252]

Sonuçta, 1914–1923 arası dönem, kadın bedeni ve ahlakı üzerinden şekillenen bir ideolojik mücadelenin sahnesi oldu. Savaşın getirdiği zorunluluklar kadınları kamusal yaşama çekse de devlet ve toplum, bu süreci milli ve ahlaki değerler etrafında disipline etmeye çalıştı. Kadınların görünürlüğü bir yandan "fedakâr Türk kadını" imgesiyle yüceltilirken, diğer yandan "iffet" söylemiyle sınırlandırıldı. Cumhuriyet'e devrolan miras da bu ikili yapının devamı niteliğindeydi: kadınlar eğitim, hukuk ve meslek alanlarında önemli kazanımlar elde ettiler; ancak tüm bu ilerlemeler, "ulusun annesi" ve "aileyi kuran dişi unsur" ideali çerçevesinde tanımlandı. Deniz Kandiyoti'nin ifadesiyle, Türk kadını bu süreçte "kurtarılmış ama tam anlamıyla özgürleşmemiş" bir özne olarak kaldı.[253]

1.3.3 Kadın Hareketinin Dönüşümü: Feminizm, Milliyetçilik ve Siyasal Hak Arayışı

İkinci Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük ortamıyla filizlenen Osmanlı kadın hareketi, Birinci Dünya Savaşı arifesinde eğitim, yardımlaşma ve hak talepleri ekseninde örgütlenmeler oluşturmuştu. Bu dönemde doğrudan kadın sorunlarını dile getiren ve feminist görüşler taşıyan Osmanlı kadınları, özellikle *Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti* etrafında birçok ilki gerçekleştirdiler. Cemiyetin yayın organı *Kadınlar Dünyası* dergisinde Müslüman kadınların ilk kez fotoğrafları yayımlandı; peçelerini atarak kendilerini kamuoyuna tanıtmaları dönemin toplumsal yapısında büyük yankı uyandırdı. İlk yayımlanan fotoğraf şair Yaşar Nezihe'ye aitti. Yine cemiyet üyelerinden Belkıs Şevket'in uçağa binerek İstanbul semalarında uçması, kadınlığın yükselişinin simgesi olarak görülmüştü. Bununla birlikte, Bedra Osman ve arkadaşlarının girişimleri sonucu Müslüman kadınlar ilk kez Telefon İdaresi'nde memur olarak çalışmaya başlamış, bu olay kadın emeğinin kamusal alanda görünür hale gelmesi açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. *Kadınlar Dünyası*'nda bu gelişmeler büyük bir gururla aktarılmış; aynı zamanda kız çocuklarının eğitimi, öğretmenlerin "hürriyet fikrini telkin etmesi" ve kadınların esaretten kurtuluşu gibi meseleler üzerine yürütülen tartışmalar, örgütlü kadın hareketinin ideolojik zeminini güçlendirmiştir.[254]

---

[251] Zafer Toprak, "Erken Cumhuriyet, Kürtaj ya da Iskat-ı Cenîn," *Toplumsal Tarih*, S. 282, 2017, s. 50-61.

[252] Yunus Bilge, "Halide Edip'in *Yedigün* Dergisindeki Yazılarında Kadına Bakışı," *The Journal of Academic Social Science Studies*, C. 5, S. 4, 2012, s. 47-48.

[253] Deniz Kandiyoti, "Emancipated but Unliberated? Reflections on the Turkish Case," *Feminist Studies*, Vol. 13, No. 2, 1987, s. 317-338.

1913'te Nuriye Ulviye Mevlan liderliğinde kurulan *Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti*, Osmanlı'da ilk bağımsız kadın hakları derneği olarak kayda geçti. Cemiyet programında kadınların yükseköğrenim hakkı, çalışma hayatına katılımı, kıyafet reformu (şeriata ters düşmeyecek şekilde sadeleşme), evlilik ve aile hukukunda iyileştirmeler, çocuk eğitiminin bilimsel temelde sağlanması ve kadınların toplum hayatına kazandırılması gibi hedefler yer alıyordu. Nuriye Ulviye, "Bizi mahveden çirkin gelenekleri yıkarak, kadınların özgürlüğünü almalıyız" diyerek kadının kurtuluşu için kararlı bir çıkış ortaya koymuştu.[255] *Kadınlar Dünyası* dergisi, "taşkın bir hürriyet" değil, "hürriyet-i mesai" yani çalışma özgürlüğü talep etmiş, bu talebi de "ahkâm-ı şer'iyyeye muvafık sade bir kıyafet" ilkesiyle temellendirerek kadınların kamusal alanda varlığını meşrulaştırmaya çalışmıştır.[256] Bu erken feminist söylem, başlangıçta "sosyal haklar" vurgusuyla sınırlı kalmış, ancak cemiyet ilerleyen yıllarda siyasal hak taleplerini de dile getirmeye başlamıştır.[257]

---

[254] Zehra Toska, "İstanbul Hayalhanesinde Beliren Kadın Simaları," *Osmanlı 5: Toplum*, ed. Güner Eren, Bilim Editörleri Doç. Dr. Kemal Çiçek, Cem Oğuz, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s. 462.

[255] Gizem Gümüş, *Türk Kadın Hareketinde Latife Bekir Çeyrekbaşı (Işıkoğdu)*, Libra Kitap, İstanbul, 2021, s. 27.

[256] Aynur Demirdirek, *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikayesi*, Ayizi Kitap, Ankara, 1993, s. 45-47.

Dönemin kadın yazarları Emine Semiye ve Aliye Esad, kadınların çalışma yaşamına katılımını ve dernekler etrafında örgütlenmesini adeta bir *"kadın inkılâbı"*[258] olarak nitelendirmiştir.[259] Savaş yıllarında kadınların ev dışındaki rolleri genişlerken, kadın derneklerinin sayısında da belirgin bir artış yaşandı. *Teali Nisvan Cemiyeti* (1908)**,** *Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan* (1913) ve *Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslamiyesi* (1916) gibi mevcut oluşumların yanı sıra yeni dernekler kurularak cepheye ve cephe gerisine destek verildi. Özellikle yardım ve dayanışma eksenli örgütler ön plana çıktı: *Asker Ailelerine Yardımcı Hanımlar Cemiyeti***,** *Himaye-i Etfal* (Çocuk Esirgeme)**,** *Osmanlı Hanımları Şefkat Cemiyeti***,** *Hilal-i Ahmer Hanımlar Merkezi* (Kızılay Kadın Kolu) gibi dernekler şehit ve gazi ailelerine maddi yardım, yaralılara hemşirelik hizmeti, orduya giyecek ve erzak temini gibi faaliyetler yürüttüler.[260] Bu sayede kadınlar, ilk kez büyük ölçekli örgütlü faaliyetler aracılığıyla kamusal yaşama aktif biçimde katılım sağladılar.

Savaşın getirdiği olağanüstü koşullar, kadın hareketinin söyleminde de belirgin bir dönüşüm yarattı. *Kadınlar Dünyası* dergisi (1913–1921) çevresinde toplanan Osmanlı feministleri, başlangıçta aile içi roller, terbiye ve eğitim hakkı gibi konuları temkinli bir dille ele alırken; savaşın ilerleyen yıllarında taleplerini keskinleştirerek "kadın inkılâbı" fikrini açık biçimde savundular. Dergideki kadın yazarlar, toplumdaki köklü cinsiyetçi anlayışın kadınları geri bıraktığını vurguluyor ve bunun aşılması için toplumsal bir devrim gerektiğini ifade ediyorlardı. *Kadınlar Dünyası*, Osmanlı kadınlarına dünya kadın hareketlerinden örnekler sunarak ufuk açtı; özellikle İngiliz süfrajetlerin oy hakkı mücadelesini sayfalarına taşıyarak kadınlara hak arama yöntemlerini öğretmeyi amaçladı.[261] Bu yayınlar, kadınların "erkeklerin istibdadından kurtulup toplumsal hayata katılması" gerektiğini savunan, dönemin ölçülerine göre cesur ve radikal bir feminist söylem oluşturuyordu. Savaş sonuna gelindiğinde Osmanlı feministleri artık yalnızca eğitim ve sosyal hakları değil, siyasal temsili "hakk-ı siyasi"yi de tartışır hale gelmişlerdi.[262]

---

[257] Leyla Kaplan, "II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Kadınlarının Özgürleşme Hareketi…", s. 467-468.

[258] "Kadın inkılâbı" ifadesi, *Kadınlar Dünyası* çevresinde kadın sorunlarının çözümünü feminizmin öncülük edeceği toplumsal bir dönüşüm olarak tanımlayan düşünsel bir çerçeveye işaret eder. Bu kavram, yalnızca kadınların bireysel haklarını değil, toplumsal yapının, yaşam biçiminin ve ahlaki değerlerin dönüşümünü hedefleyen bir "ictimai inkılap" olarak kurgulanmıştır. Bkz. Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, s. 172-200.

[259] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 346

[260] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 101

[261] Aynur Demirbilek, *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı…*, s. 67.

1918'de Osmanlı Devleti'nin imzaladığı Mondros Mütarekesi, işgal yıllarını başlatırken kadın hareketini yeni bir safhaya taşıdı. Bu dönemde İnas Darülfünunu mezunları tarafından kurulan *Asrî Kadın Cemiyeti* (1918)**,** milli direnişe kadınları seferber eden en etkili örgütlerden biri haline geldi. Cemiyetin öncüleri arasında Naciye Faham, Aliye Esad, Şükûfe Nihal ve Sabahat Hanımlar yer alıyor; kuruluş amaçları yalnızca kültürel gelişimi (okuma-yazma, yabancı dil kursları gibi) desteklemekle sınırlı kalmıyor, aynı zamanda işgal karşıtı protestolar düzenlemeyi de kapsıyordu. Cemiyet, 1919'da İstanbul'un farklı semtlerinde —Üsküdar, Kadıköy, Sultanahmet gibi— halk mitingleri düzenleyerek geniş kitleleri harekete geçirdi.[263] Özellikle İzmir'in işgalini protesto etmek için gerçekleştirilen 19 Mayıs Üsküdar ve 23 Mayıs Sultanahmet mitinglerinde**,** Naciye Faham ve Şükûfe Nihal gibi kadın hatipler kürsüye çıkarak "erkeklerle omuz omuza mücadeleye hazır olduklarını" vurguladılar. Konuşmalarda "Türklük", "vatanseverlik", "hürriyet" ve "şehitlik" temaları öne çıkıyor; kadın hatipler "annelik" ve "şehit analığı" söylemi üzerinden fedakârlığı, milli direnişin ahlaki dayanağına dönüştürüyorlardı.[264] Bu söylem, feminist bir bilinçle doğrudan çatışmasa da kadınların ulusal bağımsızlık ideali etrafında örgütlenmesini sağlayan yeni bir retorik alan açıyordu.

Bu milliyetçi ve fedakârlık merkezli hareketin en sembolik zirvesi, 23 Mayıs 1919 Sultanahmet Mitingi oldu. On binlerce kişinin katıldığı bu büyük toplantıda, yazar ve mücadeleci bir figür olarak Halide Edib Hanım kürsüye çıkarak coşkulu bir konuşma yaptı.[265] Konuşmasında kendini "bedbaht yeni milletin bedbaht bir anası" olarak tanımlayan Halide Edib, anneliği yalnızca biyolojik bir kimlik olarak değil, vatanın koruyuculuğu ve yeniden doğuşunun sembolü olarak yüceltiyordu. "Kardeşlerim, evlatlarım!" sözleriyle başlayan hitabesi[266], kadın-erkek tüm milleti

---

[262] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 394-396

[263] Nuray Özdemir, "Mütareke Döneminde Asrî Kadın Cemiyeti'nin Faaliyetleri," *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, S. 39, 2021, s. 107-133.

[264] Nuray Özdemir, "Mütareke Döneminde Asrî Kadın Cemiyeti'nin Faaliyetleri", s. 125.

[265] Ömer Faruk Kırmıt, "İzmir'in İşgalinden Sonra Yapılan Büyük Sultan Ahmet Mitingleri," *Tarih ve Gelecek Dergisi*, C. 6, S. 4, 2020, s.1334.

[266] "Kardeşlerim, evlatlarım! Ruhu göklerde olan ecdadımız minarelerimizden yedi yüz yılın şanlı Osmanlı tarihinin bugünkü faciasını seyrediyor. Bu tarihi, bu muazzam meydanda zafer alayları yapan

“vatanın kurtuluşu uğruna birlikte yemin etmeye” çağırarak son buldu. Halide Edib’in bu konuşması, kadınların ilk kez siyasal bir meselede karma bir kalabalık önünde söz aldığı tarihsel bir dönüm noktasıdır;[267] aynı zamanda kadınların milli mücadeleye “anne” figürü aracılığıyla dahil oluşunun da güçlü bir sembolüdür. Bu dönemde kadının kamusal görünürlüğü, aynı zamanda milliyetçi bir fedakârlık idealiyle iç içe geçmişti. Feyza Kurnaz Şahin’in belirttiği üzere, savaş ve mütareke yıllarında kadınlar “hem mağdur hem de fedakâr” bir figür olarak yüceltilmiş; annelik, vatanın bekasıyla özdeşleştirilmiştir. Kadın, “milleti doğuran ve yaşatan” bir varlık olarak milli ideolojinin merkezine yerleştirilmiş, bu temsil biçimi *Asrî Kadınlar Cemiyeti* ve Sultanahmet mitinglerinde açıkça görünür hâle gelmiştir.[268] Bu gelişmeler, savaş

---

kahraman ecdadımızın ruhları karşısında, dünyanın bir başından bir başına at süren ona mağlup erlerin gazapları karşısında başımı kaldırıyor ve diyorum ki: “Ben Türk ve Müslüman tarihinin bedbaht bir kızıyım. Eskileri kadar kahraman fakat bedbaht yeni milletin de bedbaht bir anasıyım. Bu yeni millet namına, ulu ecdadımızın ruhları önünde başımı eğip yemin ediyorum. Bugün kolları kesilmiş Türk milletinin geçmiş günlerdeki kadar cesur bir ruhu var. Yemin ediyorum ki, göğsünü adalet ve insaniyetten alan ecdadımın ilahi namusuna hıyanet etmeyeceğiz. Allah’ıma ve hakka dayanarak Türk milletinin son yolunu size ve dünyaya ilan ediyorum. Beni dinleyiniz: Kardeşlerim, evlatlarım; Asırlardan beri sinsi sinsi devam eden Avrupa'nın istila siyaseti her vakit Türk toprakları üzerinde en vicdansız bir şekilde tecelli etmiştir. Ayda ve yıldızlarda zapt edilecek Müslüman ve Türk toprakları ve milletleri olduğunu haber alsa oraya istila ordusu göndermek için mutlak yol bulacak olan Avrupa'nın eline nihayet bir fırsat geçmiştir. Türk'e zalim ve günahkar diyen, milletlerin günahı için mahkeme kuranların bu günahı o kadar çirkin ve sefil bir günah ki, lekesini engin denizlerin nihayetsiz suları yıkayamayacaktır. Avrupa'nın bu günahı karşısında sizin için bugün yegane yükselen ses Müslüman dünyanın sesi! Esaret boyunduruğunun zincirleri ta canına geçmiş olan Müslüman kardeşlerimiz sizin için bugün gür sesleri ile haykırıyor. Ben kardeş Müslüman dünyalarına da sizin namınıza yemin ediyorum. Davamız şudur: Milli Mücadelenin Hazırlık Safhasında Halide Edib Adıvar'ın Faaliyetleri Ve Mustafa Kemal Atatürk 282 Türkiye'nin mevcut olan hak ve istiklalinin elinden alınmaması. Türkler ve Türkiye ecdadlarına ve bayraklarına ve milletimizin ebedi ve ilahi hakkına hıyanet etmeyeceklerdir. Ya Rabbi, hakkın ve milletlerin bir mahşeri, bir mahkeme-i kübrası hazırlanıyor. Bu mahkemeye millet ve hakkı çiğneyen zalimler gelecektir. Ve bu zalimleri en evvel kendi milletleri mahkum edecektir. Milletlerin ruhunda her vakit ilahi bir hak ve büyüklük vardır. Dinleyiniz! sizin iki dostunuz var: Bugünkü Müslüman alemi, öteki millet hakkı için bağıracak milletler; Birini kazandınız, ötekini bugünkü açtığınız davanın hak ve ulviyeti kazanacaktır. Hükümetler düşmanınız, milletler dostunuz, kalbinizde isyan kuvvetinizdir. Böyle muazzam bir günü Osmanlı tarihi, Osmanlı toprağında bir defa daha idrak edemeyecektir. Bugün size haber verdiğim milletlerin hak günü uzak değildir. O gün gelirse içimizden bugün burada bulunanlardan bazıları bu dava yolunda ölmüş olursa, onun mezarı üstüne istiklal bayrağınızla geliniz ve o günü müjdeleyin. şimdi yemin ediniz ve benimle tekrar ediniz: Milletlerin ilahi hakkı ilan olunacağı güne kadar kalbimizde heyecanımız kalacak, eksilmeyecektir. Yedi yüz senenin en asil ve büyük mirası olan vakarımızı, adalet ve terbiyemizi unutmayacağız. Yemin ediniz! Yedi yüz senenin tarihini ağlayan minareler altında yemin ediniz: Bayrağımıza, ecdadımızın namusuna hıyanet etmeyeceğiz.” *Vakit*, 24 Mayıs 1335.

[267] Nuray Özdemir, “Mütareke Döneminde Asrî Kadın Cemiyeti’nin Faaliyetleri”, s.107-133 (122).

[268] Feyza Kurnaz Şahin, “Mağdur ve Sembol: I. Dünya Savaşı Yıllarında Osmanlı Devleti’nde Kadına Yönelik Propaganda,” s. 217–243.

yıllarında şekillenen milliyetçi kimliğin kadınlar arasında kök saldığını ve kadınların "vatanın kurtuluşu" gibi kolektif bir hedef etrafında bir araya geldiğini gösterir.[269]

Mütareke döneminde kadınların siyasi bilinci hızla yükselirken, kadın dergileri/yayınları da bu bilinci yansıtmaktaydı. İşgal altındaki İstanbul'da çeşitli gazeteler kadın hakları konusunu tartışmaya açtı; kadın yazarlar ve erkek müttefikleri, kadınların toplumdaki yeri hakkında makaleler kaleme aldılar. Örneğin, Sabiha Zekeriya Sertel, 1919-1920'lerde kaleme aldığı yazılarda kadınların ekonomik hayata atılmasının kaçınılmaz olduğunu vurguladı. Sertel'e göre savaş, Osmanlı kadını için zorunlu bir uyanış yaratmış, kocasını/oğlunu cephede kaybeden kadın, çalışma hayatına atılmaya mecbur kalmıştır.[270] Sabiha Zekeriya Sertel, savaşın kadınları üretim alanına ittiğini ve savaş sonrasında erkeklerin dönüşüyle kadın emeğinin değersizleştirildiğini belirtir ve bu durumuu eleştirir. Ona göre, kadınların kamusal hayattan dışlanması "mantıksız ve modası geçmiş nazariyelere" dayanan bir tutumdur; artık kadın emeği toplumsal ilerlemenin zorunlu bir parçasıdır[271]. Ona göre asıl tehlikeli muhalefet "klerikal kuvvetlerin (din adamlarının) kadın özgürlüğüne muhalefeti" idi; zira Türk toplumu ve İslam dini kadının hak ve hürriyetini kabul eden bir yapıya sahipti, bu nedenle köhne zihniyetli birkaç tutucu dışında kadınların çalışmasına karşı çıkan yoktu.[272] Sabiha Sertel, kadının büyük haklara ancak ekonomik ve toplumsal yaşama aktif biçimde katılmasıyla ulaşabileceğini savunmuştur. O'na göre çalışma hayatına dahil olan bir kadın, erkeklerle eşit ücret ve eşit mesai gibi iktisadî haklarını doğal olarak talep edebilecek; demokrasi geliştikçe ve sınıf farkları ortadan kalktıkça kadınlar aile ve toplum içindeki haklarını da elde edebilecektir. Sertel, bu düşüncelerini "hayatı kendimize değil, kendimizi hayata uyduracağız" sözleriyle özetlemiştir.[273]

Mütareke döneminde kadın hareketinin kazandığı ivme, muhafazakâr ve İslamcı çevrelerde ciddi bir huzursuzluk yarattı. İkinci Meşrutiyet'ten itibaren "kadın meselesi” tartışmalarında temkinli bir çizgi izleyen bu kesimler, özellikle savaş sonrası dönemde kadınların kamusal alandaki görünürlüğünü toplumsal düzen için tehdit olarak algıladılar. Kadınların karma eğitim talepleri, dernekler etrafında örgütlenmesi ve feminizm kavramının Osmanlı basınında daha sık dile getirilmesi, İslamcı basında “ahlaki çözülme” ve “Batı taklitçiliği” olarak nitelendiriliyordu.[274]

---

[269] Leyla Kaplan, *Cemiyetlerde ve Siyasi Teşkilatlarda Türk Kadını*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 1998, s. 82. Bkz. "Anadolu'nun İşgali Karşısında Türk Kadınlarının Faaliyetleri" başlığı s. 71-137 arası.

[270] Meral Kuzgun, "Türk Kadınının Hak Arayışında Sabiha Sertel (1919–1930)," içinde *Türklerde Kadın*, ed. Alpaslan Demir, Tuba Tombuloğlu, ve Oğuz Polatel, Kömen Yayınları, Konya, 2020, s. 51-64.

[271] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü*..., s. 182.

[272] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü*..., s. 198.

[273] Meral Kuzgun, "Türk Kadınının Hak Arayışında Sabiha Sertel…, s. 56

Bu bağlamda *Sebilürreşad* dergisi, kadınların eğitimde ve toplumsal yaşamda erkeklerle eşit biçimde yer almasını savunan çevrelerin başlıca hedefi haline geldi. Dergi, özellikle Sabiha ve Zekeriya Sertel’in çıkardığı *Büyük Mecmua*’yı “İslam dinine dil uzatmak” ve “tesettür aleyhtarlığı yapmak”la suçlamış, karma eğitim fikrini ise Müslüman kızları tahsilden mahrum bırakacak “tehlikeli bir yenilik” olarak sunmuştur. *Sebilürreşad* yazarlarına göre, Batı tarzı karma eğitim girişimleri, İslam ümmetinin inancına aykırı olduğu gibi, Müslüman kadının iffetini tehdit eden bir sapmadır. Dergi bu düşünceyi sert bir üslupla ifade etmiş, *Büyük Mecmua* çevresini “dönmelik”le suçlayarak, kadınların kamusal alanda görünür olmasını “dini mukaddesatın ihlali” olarak nitelemiştir.[275] Bu tür tepkiler, savaş sonrası dönemde modernleşmeyi savunan kadınlar ile geleneksel dini yaklaşımı savunanlar arasındaki ideolojik fay hattını derinleştirmiştir.

Milli Mücadelenin başarıyla sonuçlandığı ama barış görüşmelerinin henüz tamamlanmadığı Cumhuriyet’in kuruluşundan hemen önceki dönemde Nezihe Muhiddin ve arkadaşlarının öncülük ettiği bir kadın hareketi, kadınları yeni dönemin toplumsal ve siyasal öznesi haline getirme çabası içinde oldu.[276] Muhiddin, Milli Mücadele yıllarında İstanbul’daki *Müdafaa-i Hukuk* kadın komitelerinde aktif olarak yer almış, basında kadınların eğitimi ve yurttaşlık hakları üzerine yazılarıyla tanınmış bir isimdi.

1923 yılı başlarında, seçimlerin yaklaşmasıyla birlikte kadınlar da siyasal hak taleplerini kamuoyuna taşımaya başladılar. Haziran 1923’te İstanbul’da çeşitli kadın derneklerinin katılımıyla düzenlenen Kadınlar Şurası, kadınların seçme ve seçilme hakkını kazanmak amacıyla bir siyasi parti kurma kararı aldı. Bu girişim sonucunda

---

[274] Zafer Toprak, *Türkiye’de Kadın Özgürlüğü…*, s.218

[275] Zafer Toprak, *Türkiye’de Kadın Özgürlüğü…*, s. 219-220.

[276] Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap Nezihe Muhittin Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 262.

15 Haziran 1923'te *Kadınlar Halk Fırkası* (KHF) resmen kuruluşunu ilan etti ve Nezihe Muhiddin oybirliğiyle genel başkan seçildi.[277] Osmanlı-Türk tarihinde kadınlar tarafından kurulmuş ilk siyasi parti girişimi olan KHF, programında kadınlara oy hakkı, eğitim ve çalışma yaşamında eşitlik, medeni kanunda reform gibi somut talepler yer alıyordu.[278]

Nezihe Muhiddin ve yol arkadaşları, kendilerini İstiklâl Savaşı'nda ülkenin bağımsızlığı için mücadele eden "müdafaa-i hukukçu" kuşağın devamı olarak görmüş ve Cumhuriyet rejiminde artık "tam vatandaşlık" için mücadele etmeye hazır olduklarını ilan etmişlerdir.[279] Ancak KHF'nın kuruluş dilekçesi, "kadınlara seçim hakkı tanınmadığı" gerekçesiyle İçişleri Bakanlığı tarafından reddedilmiştir.[280] Bu gelişme üzerine Muhiddin ve arkadaşları, mücadelelerini dernek çatısı altında sürdürme kararı almış ve 1924'te *Türk Kadınlar Birliği* (KB)'ni kurarak faaliyetlerine devam etmişlerdir. Bu birlik, Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınlara siyasi hakların kazandırılması için etkin çalışmalar yapmıştır. Fakat 1914-1923 dönemi açısından bakıldığında, KHF girişimi feminist söylemin evriminde bir doruk noktasıdır: Osmanlı'dan devralınan kadın hareketi, artık eğitim ve sosyal reform taleplerinin ötesine geçerek doğrudan eşit vatandaşlık talebine ve siyasi örgütlenme aşamasına ulaşmıştır. Bu, Osmanlı feministlerinin milliyetçi mücadele içinde edinilen özgüvenle birlikte kendi hakları için ayrı bir mücadeleyi başlatmaya giriştiğinin göstergesidir.[281]

Sonuç olarak, 1914–1923 yılları, Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş sürecinde kadın hareketi için bir dönüşüm ve geçiş dönemidir. Bu süreçte Osmanlı kadın hareketi, imparatorluğun son modernleşme hamleleri içinde doğan eğitim ve sosyal hak taleplerinden, Kurtuluş Savaşı'nın milliyetçi bağlamına uyum sağlayan vatansever bir söyleme ve nihayetinde Cumhuriyet'in eşiğinde siyasal hak iddialarına evrilmiştir. Feminist söylem, bu on yıllık periyotta esnek ve pragmatik bir karakter sergilemiş; gerektiğinde milliyetçi ideallerle birleşerek varlığını sürdürmüş, gerektiğinde ise Batı'daki feminist dalgalardan ilham alarak radikal talepler dile getirmiştir. Kadınların kamusal alana çıkışı, dönemin toplumsal yapısında geniş yankılar uyandırmış; destekleyenler bunu “medeniyet ölçüsü” olarak görürken, karşı çıkanlar “geleneklerin sarsılması” şeklinde değerlendirmiştir. Bu çok yönlü tartışmalar, erken Cumhuriyet’in kadın politikalarının da zeminini oluşturmuştur. 1923’te partileşme girişimiyle perçinlenen birinci dalga Türk feminizmi, kısa vadede bağımsız siyasal temsil hakkını elde edememiş olsa da kamuoyunun inkılaplara hazırlanmasına katkıda bulunmuştur. Osmanlı’dan miras kalan entelektüel birikim, örgütlenme deneyimi ve kamusal görünürlük arayışları, Cumhuriyet’in ilk yıllarında kadınların eğitim, hukuk ve çalışma alanlarında elde ettikleri kazanımlara dolaylı biçimde zemin oluşturmuştur.

---

[277] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü*..., s. 463

[278] Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap*..., s. 133-135.

[279] Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap*..., s.122-125.

[280] Zafer Toprak hükümetin KHF'nın kuruluşunu reddetmesinin ardında iki neden bulunduğunu belirtir: birincisi, Halk Fırkası'nın "tüm ulusu kapsayacak" tek parti olarak konumlandırılmasıyla bağdaşmayan bağımsız bir kadın partisinin "bölücü" görülmesi; ikincisi ise, KHF adının Halk Fırkası'yla benzerlik taşımasıdır. Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü*..., s.464.

[281] Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap*..., s. 261-264.

1.4 Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın Hakları

1.4.1 Akademik Çalışmalardaki Yorumlardan Örnekler

1923’te Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte Türkiye, hukuk, eğitim, aile yapısı ve toplumsal yaşamı yeniden düzenleyen kapsamlı bir modernleşme sürecine girdi. Bu dönüşümün en görünür etkilerinden biri kadınların toplumsal konumunda yaşanan değişimdir. Cumhuriyet yönetimi kadını ulusun yenilenme ve çağdaşlaşma hedeflerinin merkezine yerleştirerek onu hem yeni toplumsal düzenin öznesi hem de bu düzenin simgesi olarak konumlandırdı. 1926 tarihli Medeni Kanunu’un kabulüyle ile tek eşli evlilik esası benimsendi; kadınlara boşanma, velayet ve miras gibi alanlarda hukuki güvenceler sağlandı. Medeni Kanun hem kadın erkek ilişkilerinin şeriat yerine çağdaş hukuki düzenlemeye tabi olması açısından laiklik yönelimine, hem de kadın erkek arasındaki eşitlik ilkesine netlik kazandırdı. Müslüman toplumlarda mahrem sayıldığı için dokunulması çok zor olan özel alana yönelik bir düzenleme olarak benzersiz olsa da[282] Medeni Kanun’un kabulüne giden sürecin pürüzsüz ilerlemediği bilinmektedir. 1930’da belediye seçimlerinde, 1934’te ise genel seçimlerde seçme ve seçilme haklarının tanınması, kadınların siyasal vatandaşlık rejimine dahil edilmesinde sağladı.[283] Bu yasal ve kurumsal değişimler sayesinde Türk kadınlarının hukuksal statüsü İslam coğrafyasındaki emsallerine kıyasla ileri bir seviyeye taşınmış, eğitim ve meslek edinme alanlarında önemli fırsatlar doğmuştur.[284]

---

[282] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem…*, s.102.

[283] Bkz. Bernard Caporal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında...*, s.702-708.

Erken Cumhuriyet dönemindeki kadın reformları üzerine yapılan akademik tartışmalar, bu dönüşümün niteliğine dair farklı değerlendirmeler içermektedir. Literatürde bazı araştırmacılar, reformların “devlet feminizmi” olarak adlandırılan bir çerçevede değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini sorgulamıştır.[285] “Devlet feminizmi” kavramı, kadın haklarının devlet eliyle yukarıdan aşağıya genişletildiği durumları tanımlamak için kullanılmaktadır. Türkiye örneğinde ise reformların esasen ulus-inşa ve modernleşme hedefleri doğrultusunda gerçekleştirildiği belirtilmektedir.[286] Yeşim Arat’a göre Cumhuriyet kadını, hem İslam öncesi Türk geleneğinin “eşitlikçi” mirasının sembolü hem de modern ulusun vitrini olarak kurgulanmıştır. [287] Zehra Arat da Kemalist reformların kadınlara önemli haklar sağlamakla birlikte toplumsal cinsiyet eşitliğini temel bir mesele olarak ele almadığını, reformların daha çok modern ulusal kimliği kurma amacıyla ilişkilendiğini ifade eder. Arat’a göre bu yaklaşım, kadınlara hukuki kazanımlar sağlasa da sosyal roller açısından kadınlardan hâlen “iyi eş ve anne” olmalarının beklendiği bir çerçeveyi korumuştur.[288] Bu bakımdan, söz konusu reformların kadın-erkek eşitsizliğini siyasi bir mesele olarak ele almadığı, dolayısıyla özünde feminist bir hareket olarak değerlendirilemeyeceği savunulmuştur.[289] Deniz Kandiyoti, erken Cumhuriyet’in yarattığı kadın modelini “kurtulmuş ama özgürleşmemiş” olarak tanımlayarak, kadınların yasal haklarına kavuşmasına rağmen toplumsal alanda tam anlamıyla özneleşemediğine işaret etmektedir.[290]

Kemalist modernleşmeye ilişkin literatürde, eleştirel yaklaşımların yanı sıra, Cumhuriyet reformlarının kadınlara sağladığı hukuki, eğitsel ve kamusal kazanımları merkeze alan değerlendirmeler de önemli bir yer tutmaktadır. Nermin Abadan Unat, Cumhuriyet reformlarının özellikle eğitim ve kamusal görünürlük açısından kadınlara sağladığı imkânları vurgulayarak, bu süreci kadınların tarihsel serüveninde bir dönüm noktası olarak görmektedir. Abadan Unat'a göre, Türk kadınları kısa süre içinde eğitim, meslek edinme ve siyasete katılım alanlarında İslam dünyasındaki emsallerine kıyasla çok daha ileri bir konuma ulaşmış; bu durum Cumhuriyet devrimlerinin başarısının göstergesi olmuştur. Ona göre, reformların tepeden inmeci niteliği kadın hareketinin bağımsız gelişimini sınırlasa da kadınların hukuki ve toplumsal kazanımlarını küçümsemek mümkün değildir. Dolayısıyla, erken Cumhuriyet dönemi kadın modernleşmesi yalnızca devlet feminizmi ve ataerkil söylem çerçevesinde değil, aynı zamanda kadınların kamusal yaşama katılımlarında yarattığı somut ilerlemeler bağlamında da değerlendirilmelidir.[291] Öte yandan Nilüfer Göle de Modern Mahrem başlıklı kitabında kamusal alana çıkışı önemsemekte, Kemalist reformların "kadınların tecriti üzerine kurulu toplumsal düzeni hedef aldığı"nı vurgulayarak Kemalizmin belki de dünyada devlet iradesiyle medeniyet dönüşümünü hedefleyen ilk hareket olmasının önemine dikkat çekmektedir. Göle'ye göre kadının gerek bedensel, kentsel, kamusal ve gerekse yurttaşlık açısından görünürlük kazanmasını Kemalizm teşvik etmiş, meşrulaştırmış ve bunun hukuki zeminini de Medeni Kanun'la oluşturmuştur.[292]

---

[284] Leyla Kırkpınar, “Türkiye’de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, der. Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 11-29.

[285] Şirin Tekeli, “1980’ler Türkiye’sinde Kadınlar,” *Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat*, der. Şirin Tekeli, Birikim Yayınları, İstanbul, 1990, s. 5–46; Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 237.

[286] Yeşim Arat, *Rethinking Islam and Liberal Democracy: Islamist Women in Turkish Politics*, State University of New York Press, Albany, 2005, s. 17-18.

[287] Yeşim Arat, *Rethinking Islam and Liberal Democracy…*, s. 17-18.

[288] Zehra F. Arat, “Turkish Women and the Republican Reconstruction of Tradition”. In *Reconstructing Gender in the Middle East: Tradition, Identity, and Power*, ed. Fatma Müge Göçek and Shiva Balaghi, Columbia University Press, New York, 1998, s. 57–78.

[289] Deniz Kandiyoti, “Emancipated but Unliberated? Reflections on the Turkish Case…”, s. 320-323.

[290] Deniz Kandiyoti, “Emancipated but Unliberated? Reflections on the Turkish Case…”, s. 324.

Cumhuriyet modernleşmesi döneminde kadınların kamusal alandaki temsili tüm bakış açılarınca önemsense de sınırlılıklara dair vurgular da yapılmıştır. Buna göre; her ne kadar yeni rejim kadınları eğitimli anne, öğretmen, hemşire, hatta milletvekili gibi rollerde görmek istemişse de bu roller çoğunlukla kentli ve belirli sınıftan gelen kadınlar tarafından doldurulmuştur. Özellikle üst ve orta sınıfa mensup, şehirli kadınlar Cumhuriyet'in sunduğu imkanlardan ilk faydalanan kesim olurken, kırsal bölgelerde ve alt sınıflarda kadınların yaşamları kısa vadede büyük bir değişime uğramamış,[293] Anadolu'nun geniş kesimlerindeki kadınlar için okuryazarlık, sağlık hizmetlerine erişim, doğurganlık kontrolü gibi temel konularda ilerleme sınırlı kalmıştır.[294] Bu durumun nedeni olarak devletin ekonomik olanaksızlıklarının erişimde yarattığı zorluklar yanında köklü reformların uygulanması ve benimsenmesinin yerelde tutucu toplumsal yapılar tarafından yavaşlatılmış olması gösterilmektedir.[295]

---

[291] Nermin Abadan-Unat, *Türk Toplumunda Kadın*, Ekin Yayınları, İstanbul, 1987, s. 45-48.

[292] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem…*, s.101-102.

[293] Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar…*, s 45-47; Şirin Tekeli, "Women in Turkish Politics," In *Women in Turkish Society*, ed. Nermin Abadan-Unat, Brill, Leiden, 1981, s. 293-310.

[294] Nermin Abadan-Unat, *Türk Toplumunda Kadın…*, s. 22-24; Leyla Kırkpınar, "Türkiye'de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın", s. 11-29.

Kadınların kamusal görünürlüğünün bireysel bir özgürleşmeden ziyade ulus-inşa sürecine atfedilen işlevsel roller üzerinden şekillendiği yönündeki değerlendirmeler, literatürde Kemalist modernleşmenin sınırlarını tartışan araştırmacılar tarafından dile getirilmiştir. Cumhuriyet yönetimi, kadınları yurttaş olarak konumlandırırken ona ulusun taşıyıcısı ve dönüştürücüsü olma işlevi yüklemiştir. Kadınlar, "Modern Türk kadını" idealinin somut temsilcileri olarak, hem toplumun çağdaşlaşmasının simgesi hem de yeni nesilleri yetiştirecek "anne" figürü olarak toplum nezdinde meşrulaştırılmışlardır.

Özetle, erken Cumhuriyet döneminde kadınların modernleşme sürecine dahil edilmesi tartışmalı yönleri barındırsa da önemli bir tarihsel sıçramayı temsil eder. Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğinde gerçekleştirilen devrimler, kadınlara hukuki ve sosyal alanlarda geniş haklar tanıyarak Osmanlı dönemine kıyasla köklü bir dönüşüm yaratmış; Türk kadınını İslam coğrafyasında öncü bir konuma taşımıştır. Cumhuriyet reformları sayesinde kadınlar eğitim, meslek ve siyasette görünürlük kazanmış; modernleşme sürecinin sembolü haline gelmiştir. Cumhuriyet Türkiye'sinde sınırlılıklara rağmen, kadınlara tanınan hakların tarihsel bağlamda son derece ileri ve dönüştürücü olduğu göz ardı edilmemelidir.

1.4.2 Toplumsal ve Siyasal Alanda Kadın

1.4.2.1 Eğitim Hakkı

Eğitimi uygar dünyada bağımsız bir devlet olarak var olmanın temel koşulu olarak gören Atatürk'ün görüşleri eğitim konusunda gerçekleştirilen düzenlemelerde belirleyici olmuştur. O'na göre; ulusun varlığı, değeri ve bağımsızlığı, uygarlığa yaptığı katkıyla ölçülür. "Medeni bir millet olarak medeniyet sahasının üzerinde" yaşamak[296] için eğitimin köktenci biçimde yapılandırılması zorunludur. Atatürk, bu düzenlemenin ulusun ihtiyaçlarına olduğu kadar çağın gereklerine de yanıt verecek şekilde olması gerektiğini şu sözlerle ifade etmiştir: "Memleketimizi bir çember içine alıp cihan ile alakasız yaşayamayız. Bilakis ileri, medeni bir millet olarak medeniyet sahasının üzerinde yaşayacağız. Bu hayat ancak ilim ve fen ile olur. Bu ilim ve fen nerede ise oradan bulup alacağız."[297]

---

[295] Zehra F. Arat, "Turkish Women and the Republican Reconstruction of Tradition", s. 62-65; Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti…*, s. 112–118, 126-132.

[296] *Atatürk'ün Bütün Eserleri*, 14. Cilt (1922 – 1923), Kaynak Yayınları, İstanbul, s.44.

Bu düşünceyle Atatürk, Bağımsızlık Savaşı döneminden başlayarak genel olarak eğitimi ve kadın eğitimini gündemine almış, sorunlar ve çözümler konusundaki görüşlerini ortaya koymuştur. Atatürk'ün eğitime ilişkin ilk girişimi 1921 yılında Kurtuluş Savaşı'nın en yakıcı döneminde kadın erkek öğretmenlerin aynı salonda bulunduğu ve "Muhterem Hanımlar, Efendiler" hitabıyla açtığı Maarif Kongresi düzenlemek olmuştur.[298] Eğitimde kadın erkek eşitliğinin ilk işaretlerinin verildiği kongre sonrasında Atatürk, bu konuyu gündeme getirdiği bir başka konuşmayı 1922 yılı Mart ayındaki Meclisin açılışında yapmıştır. Burada eğitimde ilk hedefin bilgisizliğin giderilmesi olduğunu, kadınların da erkeklerin sahip olduğu eğitim haklarından yararlanmaları, onlarla aynı eğitim derecelerinden geçirilerek yetiştirilmeleri gerektiğini belirtmiştir.[299] Atatürk, eşit eğitim hakkına vurgu yaparken aslında kadınların meslek edinme, kamusal alana katılma hakkını da daha Cumhuriyet öncesinde gündeme getirmiş oluyordu. Kadınlar için eğitim, bir yanıyla da siyasal hakları elde etme koşullarını yaratacak bir gelişme olacaktı. Erkeklerle aynı eğitim süreçlerinden geçerek kadınların da düşünür, bilim insanı olacaklarını, bilimde, fende, çalışmada erkeklerle eşit olacaklarını, aynı olgunluk derecesine ulaşacaklarını, ve toplumsal hayatta erkeklerle birlikte yürüyeceklerini söylemiş olması bu anlayışın göstergesiydi. Atatürk kırsal alanda, tarlada, pazarda çalışan kadınların üretimin içinde erkeklerle beraber olduğunu, kadınların erkeklerden daha bilgisiz de olmadığını gözlemlerinden örneklerle ortaya koymuştur. Ona göre, bilgisizlik söz konusuysa geneldir, her iki cins için de söz konusudur.[300]

Atatürk'ün 1923 yılının başında "milletimizin ve memleketimizin darülirfanları bir olmalıdır. Bütün memleket evlatları kadın erkek aynı şekilde oradan çıkmalıdır" diyerek işaret ettiği eğitimde birliğin sağlanmasına ilişkin önemli yasa 3 Mart 1924'de kabul edildi. Yasayla tüm bilim ve öğretim kurumları Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlandı ve eğitime ilişkin kararların tek merkezden alınması sağlandı, ardından medreseler yayınlanan bir genelgeyle kapatıldı. Böylelikle Osmanlı modernleşmesinden beri süregelen kurum ve değerlerdeki ikiliğin (dini ve dünyevi) eğitim alanındaki yansımalarının ortadan kaldırılma süreci hızlandı. *Tevhid-i Tedrisat Kanunu* ile eğitim sistemi tek bir çatı altında toplanırken kız ve erkek çocuklara eşit eğitim imkanı sağlanması da hedeflendi.[301] 1923-24 itibarıyla ülkede nüfusun %10'u, kadınların ise yalnızca %3'ü okuryazardı.[302] Bu tabloyu değiştirmek için eğitim alanında kapsamlı yasal ve yapısal reformlar gerçekleştirildi. *Tevhid-i Tedrisat Kanunu* ile laik ve milli bir yapı kazanan milli eğitim sistemi sayesinde kız ve erkek çocukların ortak müfredatla eğitim görmesinin önü açıldı. Böylece kadınların eğitime erişimi, bireysel tercihlerden ziyade devlet politikası haline getirildi.[303] Atatürk'ün "kadınlarımız da âlim ve mütefennin olacaklar ve erkeklerin geçtikleri bütün derecat-ı tahsilden geçeceklerdir. Sonra kadınlar hayat-ı içtimaiyede erkeklerle beraber yürüyerek birbirinin muin ve müzahiri olacaklardır"[304] ifadesi yeni rejimin eğitimde cinsiyet eşitliğini tesis etme kararlılığını yansıtır. Kadınların eğitimin her derecesinde erkeklerle eşit biçimde eğitim almalarını devrimin başarısı için ön koşul sayan Atatürk, bir toplumun yarısının eğitimsiz kalmasıyla bütününün ilerleyemeyeceğini vurgulamış,1925'te Kastamonu'da yaptığı konuşmada bu konuyu şöyle ifade etmiştir: "… Şüphe yok, terakki adımları, dediğim gibi iki cins tarafından beraber, arkadaşça atılmak ve saha-i terakki ve teceddütte birlikte kat'i merahil edilmek lazımdır. Böyle olursa inkılap muvaffak olur."[305]

---

[297] *Atatürk'ün Bütün Eserleri…*, 14. Cilt, s. 44.
[298] Aynur Soydan Erdemir, "Cumhuriyet Eğitimi ve Modern Kadın Kimliğinin İnşası…", 71.
[299] *Atatürk'ün Bütün Eserleri*, 12. Cilt (1921 – 1922), Kaynak Yayınları, İstanbul, s. 283.
[300] Aynur Soydan Erdemir, "Cumhuriyet Eğitimi ve Modern Kadın Kimliğinin İnşası…", s. 74.

Ancak "kadın-erkek eşitliği" anlayışı o dönemde çoğunlukla kadının toplumsal rolüyle birlikte ele alınmıştır. Kadınlar hem kamusal alanda erkeklerle yan yana ilerlemesi gereken birer yurttaş hem de "çağdaş bir milletin anası" olarak görülmüştür. Nitekim Atatürk, "kadınlarımız, hatta erkeklerimizden çok daha aydın, çok daha faziletli, çok daha bilgili olmaya mecburdurlar; eğer hakikaten milletin anası olmak istiyorlarsa" diyerek kadın eğitimini annelik misyonuyla meşrulaştırmıştır.[306]

---

[301] "Tevhid-i Tedrisat Kanunu", *T.C Resmî Gazete,* S. 63, 6 Mart 1924.

[302] Galip Karagözoğlu, "Atatürk'ün Eğitim Savaşı", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 2, S. 4, 1985, s. 193-194.

[303] Ali Rıza Erdem, "Atatürk'ün Kadına ve Kadın Eğitimine Verdiği Önem", *Belgi*, S. 9, 2015, s. 1266-1277.

[304] Mustafa Kemal Atatürk, *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, Cilt III (1925-1938), Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara, 2024, s. 167.

[305] Mustafa Kemal Atatürk, *Atatürk'ün* Söylev ve Demeçleri…, s. 20.

[306] Mustafa Kemal Atatürk, *Atatürk'ün* Söylev ve Demeçleri…, s. 253

Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nun kabulünden sonraki gelişmeler arasında ilköğretimin bütün vatandaşlar için zorunlu ve devlet okullarında parasız olduğu yolundaki hükmün 1924 Anayasası'yla güvence altına alınması bulunur. Bu düzenleme, kız ve erkek çocukların eğitime daha kolay erişimini, eğitimden eşit biçimde yararlanmalarını sağlayacak demokratik bir gelişmedir.[307] 1927-1928 yılında ortaokullarda, 1933-34 öğretim yılındaysa liselerde karma eğitimin başlaması da kız ve erkek çocukların orta öğretim eğitim kurumlarında birbirlerinden ayrı eğitim görmelerine son veren ilk önemli düzenlemelerdendir. Ankara'da 1924 yılında açılan Musiki Muallim Mektebiyse orta öğretimden önce karma eğitim uygulamasına başlayan Cumhuriyet kurumudur.[308]

1927 yılında kadınların eğitimine de yansıyan bir önemli düzenleme de mesleki teknik eğitim alanındaki kurumsallaşmadır. 1928'de Ankara'da kurulan İsmet Paşa Kız Enstitüsü'nün ardından çeşitli kentlerde açılan Kız Enstitüleri ve Akşam Kız Sanat Enstitüleri kadınların mesleki teknik eğitime dahil olmasını sağlamıştır. Kız Enstitülerinin amacı talebeyi iyi bir ev kadını olabilecek hale getirmek ve kendisine bütün hayatınca lazım olacak her nevi işler hakkında malumat vererek işini kendi yapabilecek kudrette yetiştirmek, bir diğeri de kadın sanatları olarak tanımlanan becerilerle üretim sürecine katılmasını sağlamaktı. Mezunlar, bu okullardaki eğitimlerini tamamlandıktan sonra iş hayatına katılma şansı edinmişlerdir. Çalışmak istemeyenler de bu kurumlar sayesinde toplumsallaşma şansı elde etmiş, ev işlerini pratik, bilimsel ve ekonomik tarzda yönetmeyi öğrenmiştir.[309]

Nüfusun yaklaşık %75'inin yaşadığı köylerde eğitim sorunun çözmek için 1936 yılında Eğitim Bakanı Saffet Arıkan ve Atatürk tarafından ortaya konan, İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç tarafından geliştirilen Köy Eğitmeni Yetiştirme Projesi Cumhuriyet'in en önemli eğitim atılımı Köy Enstitüleri'nin kurulmasının temelini oluşturdu. 1940'da kurulan Köy Enstitüleriyle kız ve erkek köy çocuklarının eğitime ulaşması için önemli olanaklar sağlandı. Köy öğretmeni ve köy için gerekli meslek elemanlarını yetiştirmek üzere açılan Köy Enstitüleri; kırdaki kız çocuklarının eğitiminin onaylanmadığı koşullarda kız-erkek öğrencilere aynı yerleşkede eğitim, barınma ve üretme olanağı sunmuş, fırsat ve cinsiyet eşitliğinin gerçekleştirilmesine önemli katkı sağlamıştır. Kız öğrencilerin enstitüye kayıt yaptırmasını sağlamak için, kayıt olma talebinde bulunan erkek öğrencilerin yanlarında bir kız öğrenciyi getirmeleri durumunda onlara pozitif ayrımcılık uygulanmış ve okula sınavsız alınmışlardır.[310] Kızların eğitiminin bu denli önemsenmesine karşın sayısal olarak istenen hedefe ulaşılamamışsa da Köy Enstitüleri nitelikli eğitim açısından da kızların eğitiminde dönüm noktası olmuştur. Kız öğrenciler de bazı alanlar dışında, erkek öğrencilerle aynı dersleri almış, erkek öğrenciler gibi öğrenci yetiştirmek, köy halkının sorunlarını çözmek ve Cumhuriyet değerlerinin köylere ulaşmasını sağlamak üzere eğitilmişledir.[311]

---

[307] Bernard Caporal, *Kemalizm ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını…*, s. 247.

[308] Yüksek öğretimde karma eğitim 1921-1922 öğretim yılında başlamıştı. Mustafa Gündüz, "Karma Eğitimin Tarihi ve Sosyal Gelişimine Kısa Bir Bakış", *Eğitime Bakış*, C. 15, S. 45, 2019, s.24-25.

[309] Aynur Soydan, "Kadın Kimliğinin Oluşması Çerçevesinde Mesleki Teknik Eğitim (Cumhuriyet İdeolojisinin Oluşum Sürecinde Kız Enstitüleri, 1923–1940)," *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, C. 1, S. 1, 2002, s. 273-281.

Cumhuriyet yönetimi, yalnızca formel okullar yoluyla değil, yetişkin nüfusun eğitimi aracılığıyla da modernleşme hedefini yaygınlaştırmaya çalışmıştır. Yeni harflerin halka öğretilmesi için Millet Mektepleri kurulmuş, eğitim 1929 yılı Ocak ayında başlamıştır. Okullara devam eden kadın ve erkeklere okuma yazma yanında günlük yaşamları için gerekli bilgi ve becerilerin de kazandırılması amaçlanmıştır. 1932'de kurulan Halkevleri de bir yandan okuma-yazma kursları ve kadınlara yönelik biçki-dikiş, ev idaresi, çocuk bakımı gibi derslerle pratik eğitim sağlamış; diğer yandan Cumhuriyet ideolojisinin geniş kitlelere aktarılmasında önemli bir araç olmuştur. Halkevleri, kültürel etkinlik merkezleri olmanın ötesinde, "modern yurttaş" yaratmayı amaçlayan, siyasal-toplumsal ve kültürel modernleşmenin taşıyıcısı mekanlar olarak da işlev görmüştür.[312] Dönemin raporları, kadınların tiyatrodan spora, konferanslardan kurslara kadar geniş bir yelpazede etkinliklere katıldığını göstermektedir. Böylece Halkevleri, kadınların eğitim yoluyla hem bireysel gelişimlerini desteklemiş hem de Cumhuriyet'in modernleşme projesinin toplumsal tabana yayılmasına hizmet etmiştir.[313]

---

[310] Songül Sallan Gül, Ayşe Alican ve Firdevs Gümüşoğlu, "Cumhuriyet'in Aydınlanma Sembolleri: Kadınlar ve Köy Enstitüleri", *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, S 10, 2014, s.105.

[311] Aynur Soydan Erdemir, "Cumhuriyet Eğitimi ve Modern Kadın Kimliğinin İnşası", s.77.

[312] Yavuz Özdemir ve Elif Aktaş, "Halkevleri (1932'den 1951'e)", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 45, 2011, s. 235-262.

[313] Didem Kandil Aydoğdu, *Eril Bir Çağdaşlaşma Hikayesi: Halkevleri ve Kadın (1932–1951)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2018, s. 5-11.

Özetle, erken Cumhuriyet döneminde kadın eğitimi, topyekun bir seferberlik ve devlet politikası haline gelmiştir. *Tevhid-i Tedrisat Kanunu* Türkiye'de "…Tek terbiye, bir tek mektep, bir tek tedris" sistemini hakim kılmıştır.[314] Bir yandan erkeklerle eşit şartlarda öğrenim vurgusu yapılırken, öte yandan "ideal Türk annesi" yetiştirme misyonu da korunmuş, Kız Enstitüsü gibi okullarla kadınların eğitimi aile içi rollerle uyumlu biçimde meşrulaştırılmıştır. Sonuç olarak, erken Cumhuriyet'in kadın eğitimi politikaları bazı sınırlılıklarına rağmen Türkiye'de kadınların statüsünü kökten değiştiren bir dönüşüm yaratmıştır. Bu dönemde atılan adımlar, Türkiye'de kadınların kamusal alandaki varlığının ve eğitim yoluyla elde edilen kazanımların temelini oluşturmuştur.

1.4.2.2 Medeni ve Siyasal Haklar

Cumhuriyet'in ilk yıllarında devletin laikleşme ve modernleşme politikaları, kadınların hukuki statüsünü güçlendirecek bir dizi düzenlemeyi beraberinde getirdi. 1924'te halifelik kaldırılması ve *Tevhid-i Tedrisat Kanunu*'nun kabulünden kısa bir süre sonra hukuk alanında da radikal bir adım atıldı. 17 Şubat 1926'da İsviçre Medeni Kanunu örnek alınarak hazırlanan Türk Kanunu Medenisi kabul edildi.[315] Bu kanunla birlikte aile ve miras hukuku laik temelde yeniden düzenlendi; çok eşlilik yasaklanarak tek eşli evlilik ilkesi getirildi ve böylelikle kadın erkek arasında yasal eşitlik prensibi benimsendi, boşanma ve miras konularında kadınlar lehine önemli iyileştirmeler yapıldı.[316] Kanunun 4 Nisan 1926'da Resmi Gazete'de yayımlanıp Ekim 1926'da yürürlüğe girmesiyle, Osmanlı döneminden miras kalan şer'î esaslı düzenlemelerin yerini, İsviçre Medeni Kanunu örnek alınarak hazırlanmış laik bir medeni hukuk sistemi aldı.[317] Bu değişiklik, özellikle evlilik, boşanma ve miras konularında kadınların hukuki konumunu önceki döneme kıyasla belirgin biçimde güçlendirdi ve temel haklarda erkekle eşitlik ilkesini benimsedi. 1926 yılının koşulları dikkate alındığında, Medeni Kanun'un kadınlar lehine getirdiği hükümler, Cumhuriyet'in kadın politikasında önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir.[318]

---

[314] Yusuf Yıldırım, "Cumhuriyet'in ilk yıllarında Eskişehir'de Bir Okul: Sivrihisar Köy Yatı Mektebi (1925 – 1927)", *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 26, S. 3, 2025, s. 818.

[315] Bernard Caporal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında…*, s. 238, 350

[316] Bernard Caporal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında…*, s. 377, 381.

[317] Bernard Caporal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında…*, s. 376.

[318] Leyla Kırkpınar, "Türkiye'de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın", s. 21-22.

Medeni Kanun düzenlemesi özel alanla ilgili olduğu için kanunun kabulüne giden süreç hayli çetrefilliydi. Atatürk'ün Nutuk'ta kadın özgürlüğünü sağlayan ve aile yaşamını güçlendiren Medeni Kanun'un Takrir-i Sükun Yasası'nın yürürlükte olduğu dönemde yapıldığını söylediği[319] göz önüne alınırsa bu yasanın çıkarılmasında otoriter ortamdan destek alındığı anlaşılır. Daha önce Medeni Kanun düzenlemesi için komisyonlar kurulmuş ama istenen sonuç alınamamıştı. Meclis üyeleri özellikle çok eşlilik konusunda hassasiyet gösteriyor, bu haklarından vazgeçmek istemiyorlardı. İlk komisyon henüz hilafetin kaldırılmadığı 1923'de çalışmalara başlamıştı. Oluşturulan taslakta çok eşliliğin korunduğu görülünce hilafetin kaldırılması sonrasında Adalet Bakanı tarafından geri çekilmişti. İkinci komisyon hilafetin kaldırılmasından sonra oluşturuldu ancak çok eşlilik konusu gündemde olmayı sürdürdü. Nihayet 1925 yılında Adalet Bakanı olarak görevlendirilen Mahmut Esat Bozkurt'un İsviçre Medeni Kanunu örneğinden hazırlanmasını sağladığı Medeni Kanun, 1926 yılında kabul edildi. Kanun'un tartışıldığı dönemde bile çok eşlilik konusunda seçkinlerin direncinin kırılmadığı anlaşılmaktadır. Psikiyatri uzmanı Mazhar Osman'ın basına yansıyan çok eşlilik savunusu ve kanunun kabul edildiği gün birkaç milletvekilinin Atatürk'e başvurarak çok eşliliğe dokunulmaması için müdahalede bulunmaya çalışması bu konuda önemli örneklerdir.[320]

Eğitim reformlarının da kadınların kamusal alana katılımını kolaylaştıran bir zemin hazırladığı önceki bölümde belirtilmişti. 1930'lar boyunca kız öğrencilerin sayısı ortaöğretim ve üniversitelerde giderek yükseldi.[321] Laik ve karma eğitim politikaları sonucunda yetişen yeni kuşak kadınlar, meslek sahibi olarak çalışma hayatına atılmaya ve kamusal roller üstlenmeye başlamıştı. Bu kültürel dönüşüm, kadınların siyasal alanda varlık göstermelerinin ön koşullarını hazırlamış; modernleşen Türkiye'de kadınlar öğretmenlik, doktorluk, avukatlık gibi önceki dönemde erişilmesi zor mesleklere girerek toplumsal konumlarını güçlendirmişti. Böylelikle erken Cumhuriyet'in hukuki ve eğitsel reformları, kadınların eşit birer yurttaş olarak kabul görmesinin temelini atmış ve onların siyasal haklar mücadelesinin zeminini oluşturmuştu.[322]

---

[319] Gazi Mustafa Kemal, *Nutuk-Söylev 1920-1927*, C.2, Atatürk Dil Tarih Yüksek Kurumu, Ankara, 2019, s. 1194.

[320] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü…*, s.72-75.

[321] Bernard Caporal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında…*, s. 311-315.

[322] Bernard Caporal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında…*, s. 315.

Hukuki ve sosyal alanlarda önemli kazanımlar elde edilmiş olsa da Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınlar hâlâ siyasal haklardan mahrumdu. Kadınların siyasal alanda örgütlenmesi fikri ilk kez 1923'te Nezihe Muhiddin ve arkadaşlarının girişimiyle görünür hâle gelmişti. Kadınlar Halk Fırkası (KHF) kurma girişiminin reddedilmesi üzerine yine Nezihe Muhiddin öncülüğünde Kadın Birliği (KB) (daha sonra Türk Kadınlar Birliği olacak) kuruldu ve bu çatı altında çalışmalar sürdürüldü. KB, Milli Mücadele yıllarında aktif olmuş kadınların desteğiyle çalışarak kadınların sosyal, hukuki ve siyasal haklarının geliştirilmesini merkezine alan bir program benimsedi.[323] Örneğin Ocak 1924'te yeni hazırlanmakta olan aile hukuku tasarısını tartışmak üzere İstanbul Türk Ocağı'nda yüzlerce kadının katıldığı büyük bir toplantı düzenlendi; kendi statülerini konuşmak amacıyla bu kadar kadının ilk kez bir araya gelmesi bakımından tarihe geçen bu toplantı oldukça hararetli geçti.[324] Toplantıda kadınlar, erkelerin baskıcı tavrını eleştirip kadınlara haklarının verilmesi gerektiğini savunurken, dönemin İstiklâl Mahkemesi savcılarından Vasıf (Çınar) Bey de hazır bulunarak "kadın ve erkekler hep yürümeliyiz. Türk kadınlığının gelişmesini istemeyenler çoktur. Gerici kuvvetler daima dini öne sürüyorlar. Bu kuvvetleri yıkmak lazımdır ve elbette yıkılacaktır" sözleriyle destek vermiştir.[325] Bu ve benzeri girişimler, kadınların kendi lehlerine yasal ve siyasal değişimleri talep etmek üzere seslerini duyurmaya başladıklarını gösteriyordu. Nezihe Muhiddin liderliğindeki Türk Kadınlar Birliği (TKB), bir yandan konferanslar ve yayınlarla kadınları bilinçlendirmeye çalışırken, diğer yandan seçme-seçilme hakkı gibi siyasi hak taleplerini gündemde tutmaya çabaladı.[326] Birliğin yayın organı Türk Kadın Yolu dergisi, (1925-1927) Birlik başkanı Nezihe Muhittin'in yönetiminde ve devlet katkısıyla varlığını sürdürmekteydi.

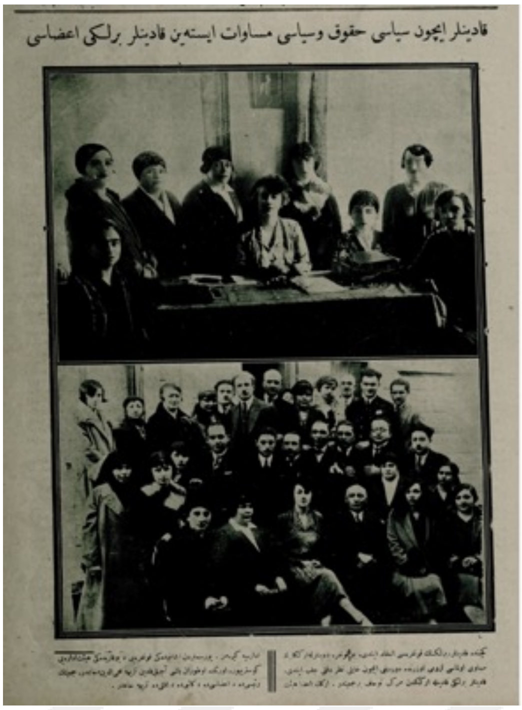
---

[323] Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap…*, s. 150.

[324] Bernard Caporal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında…*, 690-691.

[325] Tezer Taşkıran, *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları…*, s. 108

[326] Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap…*, s. 153-158.



قادینلر ایچون سیاسی حقوق وسیاسی مساوات ایستهین قادینلر برلکی اعضاسی

Şekil 2. Resimli Perşembe, S. 99, 14 Nisan 1927
Kadınlar için siyasi hukuk ve siyasi müsavat isteyen Kadınlar Birliği azası
Geçende Kadınlar Birliği'nin kongresi inikat etti. Bu kongre kadınlarla erkeklerin müsavi olması lüzumu üzerinde durduğu için hayli nazar-ı dikkati celp etti. Kadınlar Birliği kadına erkekten mürekkep tuhaf bir cemiyettir. Erkek aza heyet-i idareye giremez. Bu resimlerden aşağıdaki kongreyi, yukarıdaki heyet-i idareyi gösteriyor. Ortada oturan başı açık kadın Nezihe Muhittin Hanımdır. Cemiyetin reisi de azası da katibi de mümessili de Nezihe Hanımdır.

Türk Kadın Birliği 1926'da oy hakkı çalışmasına başladı, 1927'de de tüzüğüne oy hakkına ilişkin bir madde ekledi. Kadınların 1927'de yapılacak seçimlere katılabileceği umuduyla tüzükte yapılan bu değişiklik ve ardından yapılan tartışmalar siyasi çevrelerin KB'ne yönelik tavrını olumsuz yönde değiştirdi. 1927'de Nezihe Muhiddin dernek üyelerinin muhalefetiyle karşı karşıya kaldı ve ve ihraç edildi.[327] Çalışmalarına devam eden KB yeni dönemde siyasal haklardan söz etmedi. Siyasi irade öncesinde Nezihe Muhiddin'e destek vermiş olmakla birlikte, onun birlikten ihracına sessiz kalmıştı. Atatürk'ün de bu konuda kamuoyuna yansıyan engelleyici bir girişimi olmadı. Oysa Atatürk, 1923 yılında bile Türkiye'nin en önemli sorunlarından birinin kadın ve erkek arasında yasal ve toplumsal tam eşitliği sağlamak olduğunu ifade ediyordu. Atatürk'ün bu tutumu, Medeni Kanun'un kabulüne giden süreçte karşılaşılan sorunların benzerlerinin gündeme gelmemesi için temkinli olması olarak yorumlanabilir. Öte yandan 1927 yılında hazırlıklarına başlanan ve çok da kolay olmayacağı tahmin edilen harf devrimi çalışmaları Atatürk'ü kadın hakları konusunda bir süre daha sessiz kalmaya yöneltmiş olmalıdır. Nitekim tartışmaların duruldüğu 1930 yılında Belediye seçimlerinde kadınlara oy hakkı tanınmış, bu da Atatürk'ün müdahalesiyle gerçekleştirmiştir.[328]

---

[327] Kadın Birliğinin çalışmaları için bkz: *Yeni Harflerle KadınYolu/Türk Kadın Yolu 1925-1927*, haz: Nevin Yurdsever Ateş, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları, İstanbul, 2009, s.35-59.

Kadınlara kademeli olarak tanınan siyasal hakların ilk evresi 1930 yılında çıkarılan Belediye Kanunu ile atıldı. 3 Nisan 1930 tarihinde kabul edilen bu kanun, kadınlara belediye seçimlerinde oy kullanma ve aday olma hakkını tanıdı.[329] Yeni Belediye Kanunu'nun yürürlüğe girmesi kadınlar cephesinde büyük bir sevinç ve heyecanla karşılandı. TKB, söz konusu yasal düzenlemeyi "vatandaşlık hakkımızın beratını elimize verecek ilk ve kat'î hareket" sözleriyle selamladı.[330] İstanbul'da kadınlar, Belediye Kanunu'nun kabulünü kutlamak üzere mitingler düzenleme hazırlıklarına giriştiler; örneğin TKB, kanun Mustafa Kemal Paşa tarafından onaylandığı gün Taksim'de büyük bir toplantı yapmayı planladığını basın aracılığıyla duyurdu.[331]

Siyasi irade kadınlara kamusal haklarını teslim ederken, onların bağımsız bir siyasi özne olarak örgütlenmelerine (KHF girişimi örneğinde olduğu gibi) mesafeli durmuştur.[332] 1930 seçimlerinde TKB ve CHF'nin belirlediği aday listelerinde Nezihe Muhittin'e yer verilmemesi, buna karşılık Nezihe Muhittin ve Suat Derviş gibi isimlerin Serbest Cumhuriyet Fırkası listeleriyle veya bağımsız adaylıklarla anılması, kadın hareketindeki bu derin çatlağı gün yüzüne çıkarmıştır.[333] Seçimlerde Latife Bekir, Nakiye (Elgün) Hanım, Rana Sani Yaver gibi CHF listesinde yer alan ve partiyle uyumlu çalışan kadın adaylar İstanbul Şehir Meclisi'ne girerken; muhalif veya bağımsız bir duruş sergileyen öncü isimler siyaset sahnesinin dışında kalmıştır.[334] Dolayısıyla 1930 seçimleri, kadınlar için büyük bir hukuksal kazanım olmakla birlikte, kadın hareketinin özerkliğini yitirerek devletin çizdiği sınırlara çekildiği bir dönemin de başlangıcı olmuştur.

---

[328] Aynur Soydan Erdemir, "Cumhuriyet Eğitimi ve Modern Kadın Kimliğinin İnşası", s.78-79.

[329] *Türkiye Büyük Millet Meclisi Zabıt Ceridesi (TBMMZC)*, D.3, C.18, İ.3, 43, İnikat, 3 Nisan 1930, s. 3-8.

[330] "Tezahürat şimdiye kadar erkeklerin yaptığı tezahüratın hiçbirine benzemeyecektir. Çok orijinal ve görülmemiş bir şey, bir alay olacaktır." *Cumhuriyet*, 3 Nisan 1930, s. l.

[331] Gümüş, *Türk Kadın Hareketinde…*, s. 142-143.

[332] Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap…*, s. 111-139.

[333] Cemile Burcu Kartal, "Türkiye'de Kadınların İlk Defa Oy Kullandığı 1930 Belediye Seçimlerinde Türk Kadınlar Birliği'nin Faaliyetleri", *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 3, 2016, s. 188-189.

[334] Cemile Burcu Kartal, "Türkiye'de Kadınların İlk Defa Oy Kullandığı…" s. 191.

Kadınların dahil olduğu ilk seçimde kadın adayların hiçbiri seçilemese de kadınların aday olarak siyasi yarışa girmesi başlı başına yeni bir dönemin habercisiydi. Popüler bazı kaynaklarda Artvin'in Yusufeli ilçesine bağlı Kılıçkaya (Ersis) beldesinde Sadiye Hanım'ın 1930 yılında belediye başkanı seçildiği ileri sürülse de bu bilgi akademik çalışmalarca doğrulanmamıştır. Buna karşın kesin olarak bilinen, Türkiye'nin ilk kadın il belediye başkanının 1950'de Mersin'de seçilen Müfide İlhan olduğudur. Bu gelişmeler, kadınların yerel düzeyde siyaset sahnesine adım atmaya başladıklarını göstermekteydi.[335]

Belediye seçimlerinin hemen ardından, kırsal idarede de kadınlara oy hakkı tanınmasını öngören değişiklikler yapıldı. 26 Ekim 1933'te Köy Kanunu'nun 20. ve 30. maddeleri değiştirilerek kadınların köy idarelerine katılımının önü açıldı. Bu değişiklikle kadınlar köylerde muhtar seçimlerinde ve ihtiyar meclisi üyeliklerinde seçme ve seçilme hakkını elde ettiler. Yeni kanun, "köy derneği" tanımını kadın ve erkek köylülerin birlikte katıldığı bir organ olarak tarif ediyor; muhtarın ve ihtiyar heyeti azalarının kadınlar arasından da seçilebileceğini açıkça belirtiyordu. Böylece köy düzeyinde yönetime katılma hakkı, Cumhuriyet'in onuncu yılı dolarken Türk kadınına sunulmuş oldu. Bu düzenleme kamuoyunda büyük ölçüde memnuniyetle karşılanmış, ne basında ne de Meclis'te kadınların bu hakkı kazanmasına ciddi bir itiraz yükselmemiştir. 1933'te Aydın'ın Çine ilçesinde yapılan muhtarlık seçiminde Gül Esin, Türkiye'nin ilk kadın muhtarı olarak seçilmiş ve ulusal basında geniş yankı uyandırmıştır.[336] Bu örnek, köy seviyesinde de olsa, kadınların seçilerek yönetime gelmeye başlamasının sembolik bir başarı olarak görüldüğünü ortaya koyar.

Bütün bu kademeli adımların zirvesi, Aralık 1934'te kadınlara milletvekili seçme ve seçilme hakkının tanınmasıyla geldi. Başbakan İsmet İnönü'nün teklifiyle hazırlanan anayasa değişikliği teklifinin TBMM'de kabul edilmesi sonucunda, 5 Aralık 1934 tarihinde kadınlar genel seçimlerde oy kullanma ve milletvekili olma hakkını elde ettiler. Anayasanın ilgili maddelerinde yapılan değişiklikle, 22 yaşını dolduran kadın-erkek her Türk'e seçme, 30 yaşını dolduran kadın-erkek her Türk'e de seçilme hakkı tanındı. Bu gelişme, Türk kadın hareketi ve TKB için bir dönüm noktasıydı; zira uzun süredir beklenen siyasi haklar mücadelesi meyvesini vermiş, kadınlar hukuken erkeklerle "eşit yurttaş" statüsünü tamamlamış oluyordu. Basın, bu kararı coşkuyla karşıladı ve "Türk kadınının bayramı" manşetleri attı. 7 Aralık 1934 tarihli gazetelerde, İstanbul'da kadınların Beyazıt ve Taksim meydanlarında büyük tezahürat gösterileri yaptıkları, bazı kadın hatiplerin kalabalığa hitap ettiği haberi yer aldı; kadınlar elde ettikleri siyasi hakkı kutlamak için ülke genelinde mitingler düzenlediler. Hatta kadınların milletvekili seçilme hakkını elde etmelerinin hemen ardından, Meclis'te bazı milletvekilleri kadınların askerlik yapması gerekip gerekmediğini dahi tartışmaya açtı; sosyal ve siyasal hakların eşitlenmesiyle kadınların vatan savunmasında da görev alması gerektiğini savunanların haberlerine gazetelerde yer verildi.[337] Her ne kadar bu fikir o dönemde uygulamaya geçmemişse de kadınların seçmen ve milletvekili olmalarının yolunu açan 1934 düzenlemesi, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden değerlendirilmesine kadar varan geniş bir etki yaratmıştır.

---

[335] Birgül Bozkurt ve İbrahim Bozkurt, "Türkiye'nin İlk Kadın İl Belediye Başkanı 'Müfide İlhan' ve Mersin'deki Çalışmaları," *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C. 10, S. 19, 2014, s. 52-54.

[336] Günver Güneş, "Türk Kadınının Muhtarlık ve Köy İhtiyar Heyetlerine Seçme Seçilme Hakkını Kazanması ve Türkiye'nin İlk Kadın Muhtarı Gül Esin (Hanım)," *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C. 9, S. 20, 2010, s. 176-178.

Kadınların 1934'te elde ettiği siyasal haklar, ilk sınavını 1935 genel seçimlerinde verdi. 8 Şubat 1935'te yapılan V. Dönem TBMM seçimleri, Türk kadınının ilk kez oy kullandığı ve aday olup seçilebildiği seçim oldu. CHF, tek parti konumunda katıldığı bu seçimlerde kadın adaylara listelerinde yer verdi. Seçim sonucunda 399 milletvekilliğinden 18'ini[338] kadınlardan oluştu. Kadın milletvekillerinin profiline bakıldığında, aralarında eğitimci, doktor, hukukçu gibi mesleklerden gelen ve yıllardır çeşitli alanlarda öncü olmuş isimler bulunuyordu. Örneğin Hatı Çırpan (Satı Çırpanoğlu, Nam-ı diğer Satı Kadın) Ankara'dan seçilen bir köy kadınını temsil ederken[339]; Fatma Memik sağlık alanındaki tecrübesini Meclis'e taşıyan ilk kadın doktor milletvekili oldu.[340] 1935 seçimleri sonrasında toplanan

---

[337] Fatmagül Demirel, *Cumhuriyet Kadınlarının Askerlik Hayali – Kadın Asker Olur Mu?*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2024, s. 92-93.

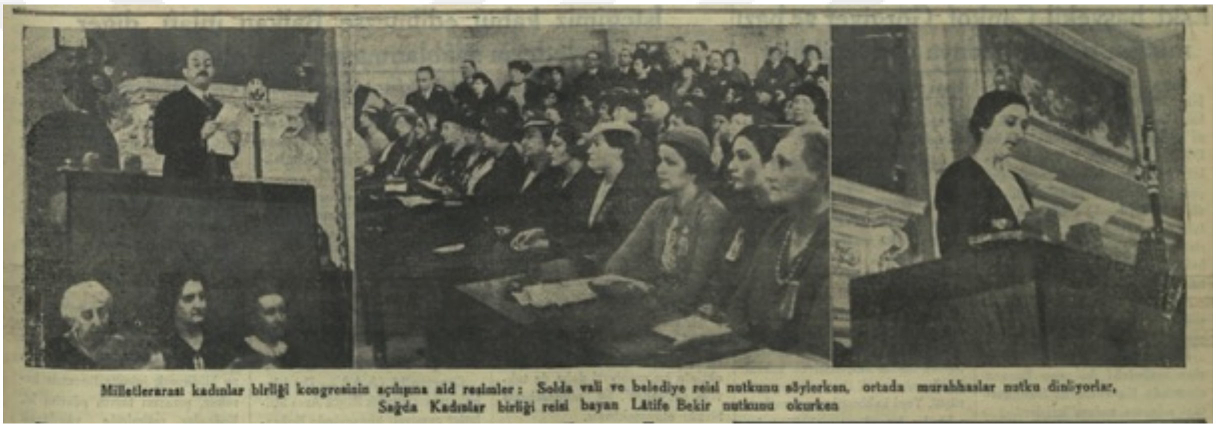
[338] Tezer Taşkıran bu sayısı 18 olarak vermiş, İhsan Güneş ise 17 olarak belirtmektedir. TBMM Albümü'nde ise bu sayı yine 18'dir. Bkz. Tezer Taşkıran, *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları*, s. 143; İhsan Güneş, *Atatürk Dönemi Türkiye'sinde Milletvekili Genel Seçimleri (1919 – 1935)*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2017, s. 448; TBMM Albümü 1920 – 2010, 1. Cilt 1920 – 1950, TBMM Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü, Ankara, 2010, s. 237-294.

[339] Tezer Taşkıran, *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları*, s. 144.

[340] Tezer Taşkıran, *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları*..., s. 144; TBMM Albümü 1920 – 2010, 1. Cilt…, s. 241, 255.

Meclis'in açılışında kadın milletvekilleri büyük bir ilgiyle karşılandılar; hatta Meclis kürsüsünde onların varlığı ülkenin çağdaşlaşma başarısının bir sembolü olarak övgüyle anıldı.

Aynı yıl, İstanbul'da toplanan 12. Uluslararası Kadın Birliği Kongresi (18 – 24 Nisan 1935) de Türkiye'de düzenlendi. Bu uluslararası kongreye dünyanın dört bir yanından kadın temsilciler katılırken, ev sahibi ülke olarak Türkiye, kadınların elde ettiği yasal hakları ve toplumsal konumundaki ilerlemeyi dünya kamuoyuna sunma imkânı buldu.[341] Kongre süresince TKB'nin girişimiyle Yıldız Sarayı'nda, Türk kadınlarının elişlerini ve üretimlerini tanıtan bir "kadın sergisi" düzenlenmiş; böylece Türk kadın emeği ve sanatının uluslararası delegelere gösterilmesi amaçlanmıştır.[342]



Milletlerarası kadınlar birliği kongresinin açılışına aid resimler: Solda vali ve belediye reisi nutkunu söylerken, ortada murahhaslar nutku dinliyorlar,
Sağda Kadınlar birliği reisi bayan Lâtife Bekir nutkunu okurken

Şekil 3. Akşam, 19 Nisan 1935

Milletlerarası Kadınlar Birliği Kongresinin açılışına ait resimler: Solda vali ve belediye reisi nutkunu söylerken, ortada murahhaslar nutku dinliyorlar, sağda Kadınlar Birliği Reisi Bayan Latife Bekir nutkunu okurken.

1920'ler ve 30'lar boyunca kadınların siyasal haklar mücadelesi, büyük ölçüde TKB gibi yarı-resmî kadın örgütlerinin çabalarıyla iktidarın çizdiği sınırlar içinde yürütülmüştü. 1935'teki Uluslararası Kadın Birliği Kongresi'nin Türkiye'de başarıyla toplanmasından hemen sonra, TKB'nin kendini feshettiği ilan edildi.[343] Bu kararın arka planında, hükümetin artık ayrı bir kadın hakları örgütüne gerek kalmadığı yönündeki telkinleri yatmaktaydı. Nitekim Birliğin fesih kararı, "kadınlar, Atatürk inkılâpları sayesinde tüm haklarını elde etmiştir, şimdi görevleri bu hakları en iyi şekilde kullanmak ve ülkeye hizmet etmektir" şeklindeki resmi söylemle gerekçelendirildi.[344]

---

[341] Tuğba Belenli ve Ayten Kiriş Avaroğulları, "20. Yüzyılda Türkiye'de Kadın Konusunun Tarih Derslerinde Öğretimine Yönelik Bir Değerlendirme: Türk Kadınlar Birliği ve Faaliyetleri," *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 19, S. 2, 2017, s. 297.

[342] Selman Yaşar, *Basındaki Bilgiler Işığında 12. Uluslararası Kadınlar Birliği Kongresi (18–26 Nisan 1935)*, İKSAD Publishing House, Ankara, 2020, s. 45-46.

[343] Birlik başkanı Latife Bekir, olağanüstü kongrenin kapanış konuşmasında şunları söylüyordu: "On iki senden beri çalışıyoruz. Birliğimiz bu müddet içinde birçok işler başardı. Artık kadınlar bütün haklarını kavuşmuştur. Teşkilat-ı Esasiye Kanunumuz artık bu yolda çalışacak birliğin devamına lüzum bırakmamış ve kadınlarımızın ayrıca bir teşekkül halinde çalışmasına sebep kalmamıştır. Bunun için birliğin kapanmasını teklif ederim. İsteyen arkadaşlar hayır cemiyetlerinde çalışabilirler." (Zafer

Kadınların toplumsal ilerlemesinde önemli eşiklerin aşıldığı bu dönemdeki kazanımlar toplumsal cinsiyet eşitliğinin gündeme gelmesinde önemli bir zemin oluşturmuştur. 1980'lerden sonra yükselen kadın hareketi hem batıdaki gelişmelerin etkisiyle bu zemin üzerinde toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamış, özel alanın dönüşümü için mücadele etmiştir.

YÖK watermark

Toprak, "1935 İstanbul Uluslararası Feminizm Kongresi ve Barış", *Düşün*, No 24, Mart 1986, s. 24-29 Aktaran Ayşe Durakbaşa "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve "Münevver Erkekler", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Derleyen: Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1998, s. 39, 75

[344] Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap…*, s. 239.

2 II. BÖLÜM: MİZAH BASINI VE MODERNLEŞME SÖYLEMİ

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte basın, modernleşme projelerinin en görünür ve etkili araçlarından biri olmuştur. II. Mahmud döneminde ilk gazetelerin yayımlanmasından itibaren basın yalnızca haber ve bilgi aktarımının değil, aynı zamanda yeni bir siyasal ve toplumsal tahayyülün taşıyıcısı haline gelmiştir.[345] Tanzimat ve Islahat Fermanları sonrasında gelişen basın ortamı, bir yandan Batı'ya açılımın ideolojik çerçevesini halka aktarmayı, diğer yandan modernleşme sürecine yöneltilen eleştirileri görünür kılmayı başarmıştır.[346] Bu bağlamda mizah basını, yalnızca eğlence unsuru değil, aynı zamanda siyasal muhalefetin ve toplumsal eleştirinin önemli bir mecrası olarak öne çıkmıştır. Karikatürler ve mizahi yazılar, karmaşık siyasal gündemi sadeleştirerek geniş kitlelere ulaştırmış, toplumsal belleğin oluşumuna katkıda bulunmuştur. Nitekim mizah basını, hem yönetenlere karşı eleştirinin dile getirildiği hem de gündelik hayatın sıkıntılarının toplumsal mizah aracılığıyla paylaşıldığı bir alan işlevi görmüştür.[347]

Özellikle 19. yüzyıl ortalarından itibaren mizah basını, Osmanlı toplumunun değişim ve dönüşümünü yansıtan güçlü bir alan olarak gelişmiş; toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tanımlanmasında da kritik bir işlev üstlenmiştir. Karikatürlerde modern kadın ve erkek tipleri resmedilmiş, aile, ahlak ve toplumsal düzen tartışmaları "gülmece" kisvesi altında kamuoyuna aktarılmıştır. Bununla birlikte mizahın dili büyük ölçüde eril bir bakışı yeniden üretmiş; kadın bedeni ve kimliği hem modernleşmenin simgesi hem de alay ve küçümsemenin nesnesi haline getirilmiştir. Dolayısıyla mizah basını, modernleşmenin ideolojik taşıyıcısı olmakla birlikte, ataerkil normların pekiştirildiği bir zemin olarak da işlev görmüştür.

---

[345] Orhan Koloğlu, *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Basın Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s.12-13; Ali Budak, "Osmanlı Devleti'nde Modernleşme Aracı Olarak Gazeteler," *Akademik Araştırmalar Dergisi,* C. 13, S. 51, 2011, s. 125-126.

[346] Hamdi Özdiş, Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyılda uluslararası alanda bozulan imajını düzeltmek için kamuoyu kavramına büyük önem verdiğini, basını da bu sürecin en önemli araçlarından biri olarak değerlendirdiğini belirtir. Ancak mizah basını –özellikle Diyojen ve Hayal gibi dergiler– hükümetin "medeniyet" propagandasıyla öne çıkardığı sergilere ve imaj kampanyalarına eleştirel yaklaşmış, bunları gündelik hayatın can alıcı sorunlarına kıyasla anlamsız bulmuş ve hiciv yoluyla kamuoyu oluşturmaya çalışmıştır. Hamdi Özdiş, *Osmanlı Mizah Basınında Batılılaşma ve Siyaset (1870–1877)*, Libra Kitabevi, İstanbul, 2010, s. 45-56.

[347] François Georgeon, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Gülmek mi?," *Doğu'da Mizah*, der. François Georgeon ve Irene Fenoglio, çev. Ali Berktay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 83-102.

Modernleşme dönemi mizah pratiklerini ve bu dönemde gelişen mizah basınını daha geniş bir kültürel çerçevede anlamak için Osmanlı'nın kültürel olarak beslendiği daha eski mizah geleneklerine de bakmak gerekir. İslam toplumunda mizahın çok daha erken dönemlerden itibaren oynadığı işlevler önemlidir. Erken İslam kaynakları mizahı yalnızca eğlence aracı olarak değil, toplumsal normların sınandığı, otoritenin alaya alındığı ve gündelik hayatın gerilimlerinin ifade edildiği bir pratik olarak konumlandırır. Bu dönemde mizahın kaynağı, insan davranışlarının yerleşik düzeninden kısa süreli sapmalarla yaratılan özgürleşme hissine dayandırılır; kelime oyunları, bedenin kullanımına dair tuhaflıklar ve beklenmedik söz oyunları, toplumsal ciddiyeti askıya alarak gülmeyi mümkün kılar. Erken dönem Müslüman toplumunda mizahın teorik olarak "tanımlanmamış" oluşuna karşın, gülmenin nedeni ve toplumsal işlevi üzerine yapılan felsefi tartışmalar bu pratiğin ne kadar köklü bir yere sahip olduğunu göstermektedir.[348]

Erken İslam mizahının en dikkat çekici özelliklerinden biri, mizah malzemesinin toplumsal çeşitliliğidir. Anekdotlar, fıkralar ve nükte geleneği hem seçkin çevrelerde hem de halk arasında dolaşarak şehirli bürokratlara, zanaatkârlardan din âlimlerine kadar geniş bir toplumsal yelpazeyi kapsayan temsil biçimleri oluşturmuştur. Bu anlatılar, yalnızca komik tipler yaratmakla kalmamış, aynı zamanda sosyal hiyerarşiyi, mesleki rekabetleri, ahlaki tartışmaları ve gündelik hayatın çelişkilerini kayda geçiren bir toplumsal hafıza işlevi görmüştür. Abbasi döneminde mizahın kurumsallaşması, erken dönem mizahçı tiplerinin ortaya çıkmasına yol açmış; bu mizahçılar derleyici, anlatıcı ve eleştirmen işlevleriyle sözlü kültürün canlılığını sürdürmüştür.[349]

Mizah, tarihsel bağlamlarda yalnızca gülme eylemiyle sınırlı kalmayan, söz, yazı, görüntü ve müzik aracılığıyla iletilen geniş bir kültürel pratikler bütünü olarak değerlendirilmelidir. Jan Bremmer ve Herman Roodenburg'un belirttiği gibi, kaba güldürüden ince nükteye kadar uzanan bu geniş yelpaze, farklı dönemlerde toplumsal düzenin hem eleştirisi hem de yeniden üretilmesi işlevini üstlenmiştir. Modern anlamda mizah kavramı 17. ve 18. yüzyılda İngiltere'de, özellikle Shaftesbury'nin "mizah özgürlüğü" üzerine düşünceleriyle şekillenmiş; nükte ve güldürüyü yalnızca eğlencelik değil, aynı zamanda siyasal ve ahlaki bir duyarlık alanı olarak konumlandırmıştır. Bu dönüşüm, modernleşme süreciyle birlikte mizahın kamusal hayatta daha görünür ve daha işlevsel bir yere oturmasına yol açmıştır.[350]

---

[348] Franz Rozenthal, *Erken İslam'da Mizah*, çev. Prof. Ahmet Arslan, İris Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 3-6.
[349] Rozenthal, *Erken İslam'da Mizah*, s. 12-18, 22-26.

Mihail Bakhtin'in "karnavalesk" kavramı, mizahın toplumsal ve siyasal işlevlerini anlamak için önemli bir kuramsal çerçeve sunar. Bakhtin'e göre karnaval, hiyerarşilerin geçici olarak askıya alındığı, "yüksek" ile "alçak" arasındaki sınırların silindiği, bedensel ve grotesk imgelerin resmi ciddiyeti bozduğu bir kültürel evrendir. Bu evrende egemen söylem parodileştirilir; tek sesli ve ciddi kültür karşısında çok sesli bir karşı-kültür belirir. Bu perspektifle mizah basını, adeta modern zamanların karnaval alanı gibi, otoriteyi ve toplumsal hiyerarşiyi yermenin, resmi ciddiyeti sarsmanın aracı haline gelebilir.[351] Ancak mizahın toplumsal işlevi yalnızca altüst edici yönüyle sınırlı değildir. Jan Bremmer ve Herman Roodenburg'un vurguladığı gibi, mizah tarih boyunca hem toplumsal eleştirinin hem de toplumsal uyumun aracı olmuştur. Bir yandan düzenin aksayan yönlerini görünür kılarak toplumsal eleştiriye alan açar, öte yandan da toplumsal gerilimi boşaltma işleviyle mevcut düzenin yeniden üretilmesine katkıda bulunur.[352] Bu nedenle mizah, tarihsel bağlama göre hem eleştirel hem de pekiştirici bir rol üstlenmiştir.

Aaron Gurevich'in işaret ettiği üzere, Bakhtin'in karnavalesk yaklaşımını tek ve evrensel bir model olarak okumak yanıltıcıdır. Avrupa'daki Katolik, Protestan ve Ortodoks dünyalarında karnaval farklı biçimlerde deneyimlenmiş; kimi zaman iktidar tarafından izin verilen ve çerçevelenen bir "lisanslı boşalım" işlevi üstlenmiş, kimi zaman ise otoriteye karşı radikal bir muhalefet alanına dönüşmüştür.[353] Dolayısıyla karnaval tarihsel koşullara bağlı olarak hem eleştirel hem de meşrulaştırıcı etkilere sahip olabilmiştir. Modernleşme süreçlerinde mizahın bu ikili işlevi daha görünür hale gelmiştir: Mizah bir yandan yeni toplumsal düzenlerin öğretici işlevini üstlenmiş, diğer yandan da bu düzenlerin çelişkilerini ifşa eden bir karşı söylem üretmiştir.[354]

---

[350] Jan Bremmer & Herman Roodenburg, *Antik Çağdan Günümüze Mizahın Kültürel Tarihi*, çev. Kadir Gülen, Fol Yayınları, Ankara, 2024, s. 1-13

[351] Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, Translated By: Hélène Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington, 1984 s. 285-286.

[352] Jan Bremmer ve Herman Roodenburg, *Antik Çağdan Günümüze Mizahın...,* s. 12-13

[353] Aaron Gurevich, "Bakhtin ve Karnaval Teorisi," içinde *Antik Çağdan Günümüze Mizahın Kültürel Tarihi*, der. Jan Bremmer ve Herman Roodenburg, çev. Kadir Gülen, Fol Yayınları, Ankara, 2024, s. 84-93.

[354] Jan Bremmer ve Herman Roodenburg, *Antik Çağdan Günümüze Mizahın…*, s. 20

Simon Critchley de mizahın eleştirel gücüne dikkat çeker. Critchley'e göre mizahın dönüştürücü gücü, toplumsal çarpıklıkları görünür kılmakla kalmaz; aynı zamanda "başka bir dünyanın mümkün olabileceğine" dair bir ufuk da açar. Mizah hem mevcut durumu açığa çıkarır hem de o durumun nasıl değiştirilebileceğini gösterir.[355] Christie Davies ise mizahın kültürel normlarla ilişkisine odaklanarak, esprilerin ve fıkraların toplumdaki örtük değerleri ve kuralları yansıttığını belirtir. Ona göre mizah, egemen normları hem yeniden üretebilir hem de onları sarsabilir; yani kimi zaman mevcut değerleri pekiştirirken kimi zaman da alaya alarak bu değerleri sorgulamanın aracı hâline gelir.[356]

Bu kuramsal tartışmaların Avrupa'daki somut örnekleri de dikkat çekicidir. 19. yüzyıl Avrupa'sında gelişen mizah basını, mizahın muhalif ve normatif rolleri hakkında erken örnekler sunmuştur. Fransa'da 1832'de yayımlanmaya başlayan *Le Charivari*, adını toplumda norm dışına çıkanları alaycı biçimde cezalandıran geleneksel bir ritüelden almış ve bu işlevi mizahi taşlama aracılığıyla sürdürmüştür.[357] *Le Charivari* 1832'den 1937'ye dek yayımlanan ve Fransa'da siyasi taşlamayı popülerleştiren bir mizah dergisi olarak sadece kendi ülkesinde değil, Avrupa genelinde mizah yayınlarını etkilemiştir.[358] Benzer şekilde Almanya'da 1896'da Münih merkezli olarak kurulan *Simplicissimus* dergisi, çarpıcı grafik üslubu ve cesur siyasi hicivleriyle dönemin toplumsal ve siyasal hayatını hicveden önemli bir haftalık dergi idi. *Simplicissimus*, özellikle katı Prusya militarizmini ve Alman toplumundaki sınıf ayrımlarını hedef alan taşlamalarıyla tanınmış; bu cüretkâr yayın çizgisi nedeniyle Kaiser II. Wilhelm'e hiciv içeren bir kapak[359] yayımladığı için çizer ve yazarlarının hapis cezaları almasına yol açacak ölçüde sansürle karşılaşmıştır.[360] Bu

---

[355] Simon Critchley, *On Humour*, Routledge, London, 2002, s. 16-18; Bkz. *Culture Machine* dergisindeki tanıtım yazısı: "Critchley: On Humour," *Culture Machine*, Çevrimiçi https://culturemachine.net/reviews/critchley-on-humour-murawska-muthesius/. Erişim Tarihi: 9 Eylül 2025

[356] Christie Davies, *Jokes and Their Relation to Society*, Mouton de Gruyter, Berlin, 1998 s. 78-82.

[357] Gökhan Demirkol, "Tanzimat Mizahının 'Şarivari'leri: *Şarivari* ya da *İbretnüma-yı Âlem* (1871) ve *Şarivari Medeniyet* (1874) Mizah Dergileri," *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 17, S. 1, Mart 2019, s. 266.

[358] Gökhan Demirkol, "Tanzimat Mizahının 'Şarivari'leri…, s. 267-268.

[359] *Simplicissimus* dergisi, 1898'de yayımladığı "Filistin Sayısı"nda Kudüs'ü ziyaret eden II. Wilhelm'in bu gezisini gösterişli ve teatral bir Haçlı seferi parodisi olarak sundu. Özellikle Thomas Theodor Heine'nin kapak çizimi ve Frank Wedekind'in şiiri, imparatoru alaya almak ve küçük düşürmek olarak değerlendirildi Ann Taylor Allen, *Satire and Society in Wilhelmine Germany: Kladderadatsch and Simplicissimus, 1890-1914*, University Press of Kentucky, Lexington, 1984, s. 39-41.

[360] Ann Taylor Allen, *Satire and Society in Wilhelmine Germany...*, s. 13, 34-37.

Avrupa örnekleri, mizah basınının muhalif kimliğini ve iktidarla gerilimli ilişkisini ortaya koyar. Nitekim Osmanlı'nın mizah yayıncıları da 19. yüzyıl ortalarından itibaren Avrupa'daki bu hiciv geleneğinden etkilenmişler, hatta "Charivari" kelimesini "Şarivari" biçiminde benimseyerek bazı mizah dergilerine isim olarak dahi vermişlerdir.[361] Osmanlı'da *Diyojen* (1870) gibi ilk mizah dergileri, Fransız *Charivari*'si ve İngiliz *Punch*'ı[362] model alarak hem içerik hem üslup bakımından Batılı tarzda hicvi yerel ortama uyarlamaya çalışmıştır. Teodor Kasap'ın çıkardığı *Diyojen*, Osmanlı Türkçesinde yayınlanan ilk siyasi mizah dergisi olarak, istibdat yönetimine karşı nükteli eleştiriler yöneltmiş ve halk arasında geniş okuyucu kitlesi bulmuştur.[363] Bu durum, mizah basınının Osmanlı'da da modernleşme ile birlikte filizlenerek bir muhalefet kanalı haline geldiğini göstermektedir.

Bu tarihsel ve kuramsal çerçeve, Osmanlı'da 19. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan mizah basınının köksüz bir modernleşme ürünü olmadığını; aksine, hem İslam dünyasına özgü uzun soluklu bir hiciv ve anlatı geleneğini hem de Avrupa'dan aktarılan modern mizah biçimlerini birlikte taşıdığını ortaya koymaktadır. Osmanlı mizah basını, bir yandan modern dönemin siyasal eleştiri ve toplumsal tartışma ihtiyacına yanıt verirken, öte yandan İslam kültüründe yüzyıllardır varlığını sürdüren sözlü mizah geleneğinin sürekliliğini yeni mecralarda yeniden üretmiştir. Bu nedenle modern Osmanlı karikatürü, hem Batılı karnavalesk ve satire geleneğinin etkisini hem de erken İslam toplumundan miras kalan mizahi duyarlıkları bir araya getiren melez bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

2.1 İkinci Meşrutiyet Dönemi Mizah Basını

Osmanlı'da mizah basınının temelleri Tanzimat döneminde atılmıştır. Dönemin en önemli öncülerinden biri olan *Diyojen* dergisi, 12 Teşrinisani 1286'da (24 Kasım 1870) Teodor Kasap tarafından yayımlanmaya başlamıştır. *Diyojen*, her ne kadar Osmanlı Türkçesinde çıkarılan dördüncü mizah dergisi olsa da muhteva bakımından ilk gerçek siyasi mizah dergisi sayılmaktadır.[364] Teodor Kasap, Fransa'da edindiği gazetecilik deneyimi ve mizah kültürü sayesinde dönemin güçlü kalemlerini (örneğin Namık Kemal, Ebüzziya Tevfik gibi isimler) çevresine toplamış; bu sayede *Diyojen,* yayımlandığı dönemde en yüksek tirajlı yayınlardan biri haline gelmiştir.[365] Dergideki yazıların büyük kısmı imzasız yayınlanmış, keskin hiciv diliyle devrin hükümet politikalarını ve bürokratlarını alaya alan fıkralar ve makaleler yer almıştır. Osmanlılık fikrine bağlılığıyla bilinen Kasap, *Diyojen*'de batılı tarzda mizahı Osmanlı toplumuna tanıtırken, devletin icraatlarını istihza yoluyla eleştirmekten çekinmemiştir. Bu durum, devlet erkanının tepkisini çekmiş ve dergi 183. sayısında imtiyazı iptal edilerek 29 Kânunuevvel 1288 (10 Ocak 1873) tarihinde kapatılmıştır.[366] Böylece Osmanlı basın tarihinde ilk siyasi mizah dergisi olan *Diyojen*, yaklaşık iki yıllık bir yayım sürecinden sonra sansür engeline takılmıştır. Bu dönemde basın, 1864 tarihli *Matbuat Nizamnamesi*'nin[367] getirdiği dar çerçeve ve keyfi denetim mekanizmalarıyla baskı altına alınmıştır. II. Abdülhamid'in tahta çıkışıyla birlikte bu nizamname, sıkı bir sansür rejiminin temel dayanağı haline gelmiştir. 1864 Nizamnamesi ile başlayan bu süreç, basının her eleştirisini birer "huzursuzluk kaynağı" gören Ali Kararname

---

[361] Gökhan Demirkol, "Tanzimat Mizahının 'Şarivari'leri…, s. 269-270.

[362] *Punch* ya da tam adıyla *Punch, or The London Charivari*, 1841'de Henry Mayhew ve Ebenezer Landells tarafından kurulmuş, Viktorya dönemi Britanya'sında siyasi ve sosyal hicvini çizgiyle buluşturan haftalık bir mizah dergisidir. İlk kez "cartoon" terimini ("mizahi resim") yayınlarında kullanan ve kamuoyunda büyük etki yaratan bu dergi, keskin taşlama ve karikatür estetiğiyle 19. yüzyıl mizahını şekillendirmiştir. "Periodicals Descriptions", SCIPER Project, Çevrimiçi https://www.sciper.org/browse/PU_desc.html, Erişim Tarihi: 19 Kasım 2025.

[363] Ömer Faruk Yücel, "Türk Mizah Basınının Gelişimi ve Özellikleri Üzerine Tarihsel Bir Değerlendirme," *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 22, S. 2, 2025, s. 1121.

---

[364] "Teodor Kasap", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 9, TDV Yayınları, İstanbul, 1994, s. 479-480. Türk basın tarihinde ilk mizah dergisi genellikle 1870'te Teodor Kasap tarafından yayımlanan *Diyojen* olarak kabul edilmektedir. Ancak bazı araştırmalara göre aynı yıl *Terakki* gazetesinin eki olarak yayımlanan *Terakki* dergisi ilk Türkçe mizah dergisi olma özelliğini taşır. Bkz. Gökhan Demirkol, "Türkiye'nin ilk Türkçe Mizah Dergisi: Terakki", *Akademik Bakış*, C. 10, S.19, 2016, s. 141-160. Bununla birlikte, daha erken tarihlerde de mizah dergileri yayımlanmıştır: 1852'de Hovsep Vartanyan Paşa'nın *Boşboğaz Bir Adem* ve 1856'da *Meğu* dergileri örnek olarak gösterilebilir. Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü, I. Cilt - Tanzimat Dönemi ve İstibdat Dönemi (1867-1878 / 1878-1908),* Adam Yayınları, İstanbul, 1986, s. 17.

[365] Alparslan Oymak, *Osmanlı Mizahında Teodor Kasap: Diyojen, Çıngıraklı Tatar ve Hayal Gazetesi Üzerine Bir İnceleme*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2013, s. 45-48; Turgut Subaşı ve Kübra Çaylı, "Osmanlı Basınında Sansüre Bir Örnek: Hayal Mizah Gazetesi," *PESA Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 3, S. 2, Haziran 2017, s. 92.

[366] Turgut Subaşı ve Kübra Çaylı, "Osmanlı Basınında Sansüre Bir Örnek:…", s. 92-106.

[367] Hıfzı Topuz'a göre, bu nizamnamenin çıkarılma sebebi o günkü Türk basınının hükümet için gerçek bir tehdit oluşturması değil, yöneticilerin Avrupa'daki toplumsal hareketlerden duyduğu "önleyici korku"dur. Topuz, henüz emekleme aşamasındaki Osmanlı basınının cılız yapısına rağmen, III. Napolyon Fransa'sından kopyalanan bu sert yasayı, yerel ihtiyaçtan ziyade dışarıdan ithal edilmiş bir "özenti" olarak nitelendirir. Hıfzı Topuz, nizamnamenin bu niteliğini ve çıkarılış mantığını şu sözlerle açıklamaktadır: "1864'de yayınlanan Matbuat Nizamnamesi özenti bir yönetmeliktir. O yıllarda Türkiye'de topu topu 4 gazete yayınlanmaktadır: *Takvim-i Vakayi*, *Ceride-i Havadis*, *Tercüman-ı Ahval* ve *Tasvir-i Efkar*. Buna azınlık gazetelerini ve Fransızca çıkan gazeteleri de eklerseniz sayı onu bulmaz. Bu gazeteler de hükümete kafa tutacak güçte yayın organları değildir. Topunun baskısı birkaç bini geçmez. Ama birtakım yöneticiler Avrupa'da hükümetleri sarsan tehlikelerin yarın öbürgün Osmanlı İmparatorluğu'nda da huzursuzluk yaratabileceğini sezip önceden tedbir almaya yönelmişlerdir. İşte Fuat Paşa'nın Fransa'dan ithal ettiği Matbuat Nizamnamesi böyle bir şeydir." Hıfzı Topuz, *100 Soruda Türk Basın Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul,1973, s. 43.

(1867) gibi ek kısıtlamalarla genişlemiş; nihayet II. Abdülhamid döneminde tüm bu yasaklar birleşerek “gazete provalarının her akşam sansür kuruluna sunulması” zorunluluğuyla mutlak bir denetim mekanizmasına dönüşmüştür. Mizahın en temel araçlarını dahi suç kapsamına alan bu kuşatıcı iklim, Teodor Kasap’ın basın yasasına atıfla yayımladığı elleri ayakları zincirlenmiş Karagöz deseni üzerinden 3 yıl hapse mahkûm edilmesine yol açarak dönemin sertliğini simgelemiştir.[368] Teodor Kasap, bu ağır baskı iklimine rağmen Diyojen’in ardından sırasıyla *Çıngıraklı Tatar* ve *Hayal* adlı mizah gazetelerini yayımlayarak hiciv geleneğini sürdürmeye çalışmıştır.[369] Teodor Kasap’ın sert mizah üslubu *Hayal* sayfalarında da devam etmiş, hükümetin sansür uygulamaları alenen eleştirilmiştir. Nitekim *Hayal*, yayınlandığı dört yıl boyunca yedi kez sansüre uğramış ve son sayısını 18 Haziran 1877 tarihinde çıkarabilmiştir.[370] Bu tarihten sonra II. Abdülhamid’in istibdat idaresi altında bağımsız bir mizah dergisi yayımlanmasına uzun süre izin verilmemiştir. Ancak *Hayal’*in cesur yayınları ve uğradığı sansürler, Osmanlı’daki muhalif basın geleneğinin sembollerinden biri olarak tarihe geçmiştir. Bu dönemde basına yönelik baskılar sonucunda birçok gazeteci yurt dışına kaçmak zorunda kalmıştır.[371] Jön Türkler, muhalif karikatür ve hiciv yazılarını Avrupa’da yayımladıkları gazeteler aracılığıyla sürdürmüş; çıkardıkları mizah dergilerini yabancı postaneler yoluyla gizlice Osmanlı topraklarına sokarak okuyucuya ulaştırmaya çalışmışlardır.[372] Sürgündeki bu mizah basınının başlıca merkezleri Londra, Cenevre, Kahire ve Paris’ti; Londra’da *Hayal* (1895), Cenevre’de *Beberuhi* (1898) ve *Tokmak* (1901), Kahire’de *Pinti* (1898) gibi dergiler örnek olarak sayılabilir. Bu yayınlar II. Abdülhamid yönetimini sert biçimde hedef almış, yurtiçindeki yasaklı ortamda muhalif kamuoyunun oluşumuna dışarıdan katkı sağlamıştır.[373]

---

[368] Hıfzı Topuz, *100 Soruda Türk Basın Tarihi…*, s. 48-51.

[369] Alparslan Oymak, *Osmanlı Mizahında Teodor Kasap*, s. 45-48.

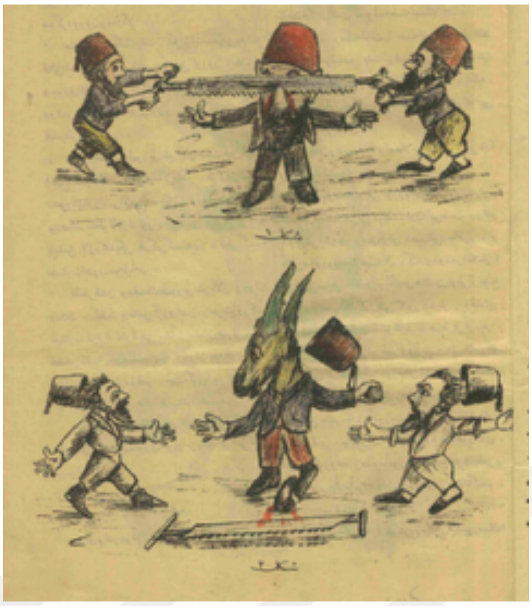
[370] Gökhan Demirkol, “Tanzimat Mizahının Son Yayıncısı Teodor Kasap’ın Avrupa’ya Kaçışı ve İstanbul’a Dönüşü,” *Tarih Dergisi–Turkish Journal of History*, S. 86, 2025, s. 170-73; Turgut Subaşı ve Kübra Çaylı, “Osmanlı Basınında Sansüre Bir Örnek:…”, s. 92–106.

[371] M. Bülent Varlık, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Mizah”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, C. 4, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, s. 1093-1100.

[372] Emine Şahin, “Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e Osmanlı’da Mizah Basını,” *DÜSOBED: Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 7, S. 2, 2022, s. 30.

[373] Bkz. Muammer Göçmen, *İsviçre’de Jön Türk Basını ve Türk Siyasal Hayatına Etkileri (1889–1902),* Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 236–239; Cavit Orhan Tütengil, *Yeni Osmanlılar’dan Bu Yana İngiltere’de Türk Gazeteciliği (1867–1967)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.

Sürgündeki Jön Türklerin çıkardığı bu gazeteler sayesinde II. Abdülhamid, karikatürleri çizilen ilk sultan olmuştur. Özellikle burnuna vurgu yapılarak çok sert biçimde eleştirilmiştir.[374]



Şekil 4. Beberuhi, S. 2, 2 Şubat 1898

II. Abdülhamid yönetimi, söz konusu mizah dergilerinin ve muhalif yayınların yurda girişini engellemek için gümrüklerde sıkı tedbirler alsa da bu yayınların ülkeye sızması tamamen önlenememiştir. Fatmagül Demirel'in aktardığına göre, sansür duvarını delen en önemli kanal, kapitülasyonların sağladığı dokunulmazlıktan yararlanan yabancı kitapçılar ve postaneler olmuştur. Denetimden muaf olan bu kitapçılar, Avrupa'da basılan "muzır" neşriyatın İstanbul'a ulaştırmasında hayati bir rol oynamıştır. Bunların yanı sıra yasak olmayan yayınların arasına saklamak yöntemi gibi farklı şekillerde de yasaklı yayınlar yurtiçine sokulmuştur.[375]

---

[374] Aşırı kuşkucu olan Sultan Abdülhamid kendisini, sarayı, saltanatı ima ettiği kuşkusuna kapıldığı her sözcüğü yasaklama eğilimindeydi. Sultanın burnu görkemli bir büyüklükte olduğu için bu nedenle yazılarda burun sözcüğünü kullanmayı yasaklamıştır. Başka örnekler de vardır; Yıldız Sarayında oturduğu için "yıldız", "özgürlük" (hürriyet), "kardeşlik" (uhuvvet), "eşitlik" (müsavat) gibi saltanatı tehlikeye sokacak sözcükleri de yasaklamıştır. Bkz. Sabine Küper-Büsch ve Nigar Rona, *Padişahın Burnu Türkiye'de Karikatürler – Die Nase des Sultans Karikaturen aus der Türkei*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008, s. 13; Hıfzı Topuz'un aktardığına göre "Murat (Sultan Murat anlamına gelebildiği için), istibdat, beynelmilel (uluslararası), veliaht, cumhuriyet, mebuslar, Ayan azası, bomba, Mithat Paşa, Kemal bey, inkılâp, tahtakurusu (yanlışlıkla "tahtı kurusun" diye okunabileceği için); kimya ile ilgili yazılarda O = AH gibi simgelerin kullanılması yasaktı, çünkü bunlar "Abdül Hamid = sıfır" anlamına gelebilirdi; hasta (hasta adam, yani Osmanlı İmparatorluğu), kardeş (yani Sultan Murat) vb." daha bir çok yasak olan kelime söz konusuydu. Bkz. Hıfzı Topuz, *100 Soruda Türk Basın Tarihi*, s. 62. Fatmagül Demirel'in II. Abdülhamid Döneminde Sansür adlı çalışmasından aktardığına göre Münif Paşa'nın *Mecmua-ı Fünun* dergisinde yayınlanan bir hikâyedeki "yıldız böceği" ifadesi bile II. Abdülhamid'i ima ettiği gerekçesiyle derginin kapatılmasına neden olmuştur. Benzer bir aşırı alınganlık örneği de Farsça *Ahter* gazetesinde yaşanmış; "netice" kelimesi "Osmanlı'nın sonu" (Netice-i Ali Osman) olarak yorumlandığı için gazete kapatılmıştır. Bu tür baskılar gazeteleri siyasi yorum yapmaktan korkar hale getirmiş ve adeta birer "resmi bülten"e dönüştürmüştür. Fatmagül Demirel, *II. Abdülhamid Döneminde Sansür*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2020, s. 58-59.

Daha Tanzimat döneminde *Diyojen*'in imparatorluğun modernleşme adımlarını istihza ile eleştirmesi, basında muhalif bir dilin mümkün olduğunu göstermiştir. Nitekim *Diyojen*'in halk üzerindeki tesiri ve iktidara yönelik nükteli muhalefeti, yönetici elit tarafından "denetimi zor bir iletişim aracı" olarak görülmüş; bu da mizah basınına karşı yoğun sansür uygulanmasına yol açmıştır. II. Abdülhamid devrinde Cenevre, Paris gibi merkezlerde Türkçe hiciv gazetelerinin çıkarılması ve bu yayınların gizli yollarla Osmanlı topraklarına sokulması göstermektedir ki Meşrutiyet öncesinde bile mizah, muhalif aydınlar için sansürü delmenin yaratıcı bir yolu ve iktidar eleştirisinin aracı olmuştur.[376]

24 Temmuz 1908'de İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte Osmanlı basınında adeta bir patlama yaşanmıştır. Basın üzerindeki sansürün kalktığı bu yeni dönemde, gazeteciler aynı gün sansür memurlarını ofislerine almama kararı alarak basın özgürlüğünü fiilen ilan etmişlerdir.[377] Oluşan hürriyet ortamında yüzlerce yeni gazete ve dergi yayımlanmaya başlamış; mizah dergilerinin sayısında da gözle görülür bir artış yaşanmıştır. Nitekim İkinci Meşrutiyet'in ilk üç buçuk yılında 607 gazete ve dergi yayın hayatına girmiş, ancak bunların pek azı uzun ömürlü olabilmiştir; birçoğu birkaç sayı çıktıktan sonra veya birkaç aylık ömürden sonra kapanmak zorunda kalmıştır.[378] Bu dönemde *Davul, Boşboğaz ile Güllabi, Karagöz, Geveze, Dalkavuk, Kalem, Cem, Eşek* ve *Falaka* gibi sayısız mizah gazetesi ve dergisi[379] İstanbul başta olmak üzere yayınlanmaya başlamış, böylece mizah basını Osmanlı toplumunda geniş bir okur kitlesine ulaşmıştır. İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte basın özgürlüğünün tesis edilmesi, mizah basınını gerçek anlamda bir muhalefet kürsüsüne dönüştürmüştür. Sansür memurlarının gazetelere alınmaması kararı, basında yeni bir dönemi başlatırken mizah dergileri de bu özgürlük havasında siyasi otoriteyi daha cesurca hicvetmeye başlamıştır.[380]

---

[375] Fatmagül Demirel, *II. Abdülhamid Döneminde Sansür*, s. 98, 119.

[376] Emine Şahin, "Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Osmanlı'da Mizah Basını," s. 20-44.

[377] Hıfzı Topuz, *II. Mahmut'tan Holdinglere Türk Basın Tarihi*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2014, s. 82.

[378] Hıfzı Topuz, *II. Mahmut'tan Holdinglere...*, s. 84.

[379] Bkz. M. Orhan Bayrak, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü...*

[380] Seval Şahin, *Karikatür II. Meşrutiyet Döneminin Ünlü Simaları Mehmet Asım Us*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2019, s. 14-15.

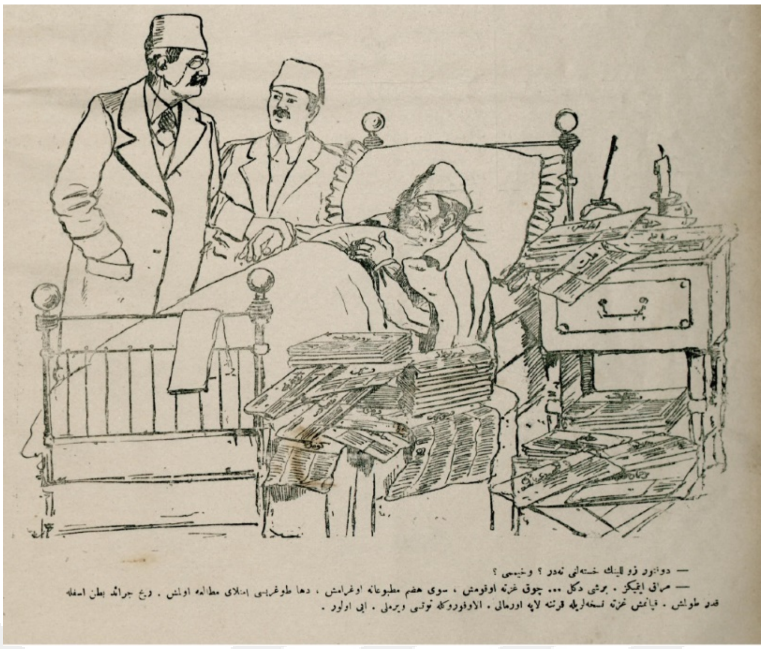
1908'de sansürün kaldırılmasıyla Osmanlı mizah basını adeta yeniden doğmuştur ve bu yeniden doğuşu dönemin mizah basını da etkili bir şekilde yansıtmıştır. Örneğin *Boşboğaz ve Güllabi*'de[381] 24 Eylül 1908 tarihinde yayımlanan aşağıdaki karikatürde çok fazla gazete okumaktan "matbuat hazımsızlığına" uğrayan bir okur tasvir edilmiştir. Çizimde, hasta yatağında yatan adamın etrafı gazete yığınlarıyla çevrilidir. Hastanın yakını doktora hastanın durumunu sorar; doktor ise, hastalığın sebebini "çok gazete okumak, matbuata sui hazım olmak" şeklinde açıklar. Hatta daha ileri giderek, hastanın "emval-i mütalaa"ya maruz kaldığını, yani aşırı fikir bolluğundan hastalandığını söyler. Doktorun reçetesi de ironiktir: kapanmış gazete nüshalarından lapa yapılıp karnına sarılmalı ve *El-Üfürük* ile tütsü yapılmalıdır.[382] *El-Üfürük*, İkinci Meşrutiyet sonrasında yalnızca bir sayı yayımlanan, ikinci sayısının yüzyıl sonra çıkacağı ilan edilen bir mizah gazetesidir. Tek sayılık bu yayın, 1908 basın özgürlüğü sonrasında ortaya çıkan aşırı ve ironik yayın bolluğunun en dikkat çekici örneklerinden biri kabul edilir.[383]

---

[381] *Boşboğaz ve Güllabi*, 6 Ağustos – 14 Aralık 1908 tarihleri arasında İstanbul'da Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Ahmed Râsim tarafından çıkarılan, haftada iki kez yayımlanmış ve toplam 36 sayı sürmüş kısa ömürlü bir mizah gazetesi. İkinci Meşrutiyet sonrasında basın özgürlüğünün genişlemesiyle ortaya çıkan mizah basını örneklerinden biridir. Bkz. Tarık Aydın, *Boşboğaz ile Güllâbi Mizah Gazetesi*, Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2017.

[382] Karikatürde doktorun, kapatılmış gazetelerin nüshalarından lapa ve yalnızca bir sayı çıkıp bir daha yayımlanmayacak olan *El-Üfürük*'ten tütsü yapılmasını reçete etmesindeki hiciv, özgürlüğün yarattığı fikir bolluğunu hazmedemeyen bünyeye eski sansürlü ve baskıcı ortamı hatırlatacak bir "ilaç" önerisi olarak kurgulanmış; böylece basın özgürlüğünün sebep olduğu "matbuat hazımsızlığına" işaret edilmiştir.

[383] Bkz. Hamza Altın, *II. Meşrutiyet Devri Osmanlı Mizah Basını*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2014.


— دوقتور زواللینك خسته‌لغی نه‌در ؟ وخیمی ؟
— مراق ایتمیكز . برشی دكل ... چوق غزته اوقومش ، سوء هضم مطبوعاته اوغرامش ، دها طوغریسی امتلای مطالعه اولمش . ریح جرائد بطن اسفله قدر طولمش . قپانمش غزته نسخه‌لریله قرنته لاپه اورمالی . الاوفوروكله توتسی ویرملی . ایی اولور .

Şekil 5. Boşboğaz ile Güllabi, S. 14, 11 Eylül 1324 (24 Eylül 1908)
Doktor zavallının hastalığı nedir? Vehameti?
Merak etmeyiniz bir şey değil... Çok gazete okumuş, sui hazım matbuata uğramış, daha doğrusu emnal-i mütalaa olmuş. Rıh-ı ceraid (gazetelerin tozu) taban-ı esfele kadar dolmuş. Kapanmış gazete nüshaları ile karnına lapa vurmalı. El-Üfürük ile tütsü vermeli. İyi olur.

Bu karikatür, İkinci Meşrutiyet'in ardından ortaya çıkan basın özgürlüğünün toplumda yarattığı etkileri çarpıcı ve nükteli bir şekilde anlatır. Yıllar süren sansürün ardından birdenbire serbest kalan basın ortamı, adeta "özgürlük çarpması" gibi algılanmıştır. Karikatür, otuz yıllık baskının ardından gelen fikir ve yayın bolluğunun mizah yoluyla nasıl temsil edildiğini gösteren değerli bir örnektir.

Bu dergiler arasında özellikle *Kalem, Cem* ve *Karagöz*, gerek içerikleri gerek etkileri bakımından öne çıkmaktadır. İkinci Meşrutiyet'in ilanından hemen sonra yayın hayatına giren *Kalem* dergisi, dönemin en önemli mizah mecmualarından biri kabul edilir.[384] *Kalem*, 21 Ağustos 1324 (3 Eylül 1908) ile 16 Haziran 1327 (29 Haziran 1911) tarihleri arasında İstanbul'da haftalık olarak yayımlanmış ve toplam 130 sayı çıkmıştır. Salah Cimcoz ve Celal Esat (Arseven) yönetiminde çıkan bu dergi, karikatürü sistematik şekilde siyasal eleştiriyle buluşturmuştur.[385] *Kalem* sayfalarında dönemin önemli toplumsal ve siyasal olayları hem Osmanlı Türkçesiyle hem Fransızca tercümeleriyle birlikte hicvedilmiş, böylece dergi çok dilli bir mizah platformu oluşturmuştur.[386] Derginin kendine özgü bir mizah anlayışı vardır ve Meşrutiyet ile birlikte toplumda yaşanan devrim niteliğindeki değişimleri yakından takip etmiştir. *Kalem*'de yazıların çoğu imzasız veya mahlasla yayımlanmıştır; örneğin ünlü gazeteci-yazar Refik Halit Karay, keskin hiciv yazılarını *Kalem*'de "Kirpi" mahlasıyla kaleme almış, derginin nüktedan üslubuna önemli katkı sağlamıştır.[387] *Kalem*'in karikatür kadrosunda da dönemin önde gelen çizerleri bulunmuş; çizimler aracılığıyla bürokratlar, askeri erkân ve toplumsal meseleler alaycı bir dille eleştirilmiştir. 1911'de kapanmasına rağmen *Kalem*, İkinci Meşrutiyet basınında bıraktığı etkiyle modern Türk mizah dergiciliğinin kurucu modelini temsil eder.

---

[384] Orhan Koloğlu, *Türkiye'de Karikatür Tarihi*, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 115.
[385] Ebru Davulcu, *II. Meşrutiyet Dönemi Mizah Basınında Osmanlı Modernleşmesi...*, s. 119, s. 123, 125; Orhan Koloğlu, *Osmanlı Dönemi Basının İçeriği*, İstanbul İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 202.

Kalem ile benzer bir çizgide olan ancak görsel estetik, teknik yetkinlik ve Batılı modern mizah anlayışı açısından ayrı bir değer taşıyan diğer önemli yayın ise *Cem* dergisidir. 28 Teşrin-i Evvel 1326 (10 Kasım 1910) tarihinde yayın hayatına başlayan bu mecmua, kaba güldürüden ziyade konulara zarif ve ince yaklaşımıyla Osmanlı mizahına yeni bir soluk getirmiştir. Derginin sahibi ve baş çizeri Cemil Cem, dışişleri göreviyle bulunduğu Fransa'da Batı mizahını ve karikatür sanatını yakından tanımış, bu birikimiyle çağdaş Türk karikatürünün en önemli ustalarından biri haline gelmiştir. Özellikle portre karikatürlerinde devlet adamlarının kişiliklerini ve dış görünüşlerini ustaca yansıtan Cem, siyasi figürleri (özellikle İttihat ve Terakki liderlerini) gerçek kimlikleri üzerinden korkusuzca eleştirmiştir. Dergi, sadece görselliğiyle değil, başyazarlığını Refik Halit Karay'ın yaptığı keskin siyasi fıkraları ve şiir, mizahi hikâye, bilmece gibi zengin içerik yelpazesiyle de dikkat çekmiştir. *Cem* dergisi; bireysel üslubun belirleyici olduğu düz yazıları, yüksek baskı kalitesi ve Osmanlıca-Fransızca olarak yayımlanan çok dilli yapısıyla, mizahın ciddi bir sanat ve eleştiri disiplini olduğunu kanıtlamıştır. Balkan Savaşları'nın ardından 1912'de kapanmış olsa da geleneksel halk mizahındaki yalın tiplemeleri dönüştürerek "Batılı anlamda" modern Türk mizahının temellerini atmıştır.[388]

Aynı özgürlük ortamının bir diğer ürünü olan *Karagöz* gazetesi ise halka ulaşma konusundaki başarısı ve uzun soluklu yayın hayatıyla dikkat çekmektedir. İlk sayısı 10 Ağustos 1908'de yayımlanan *Karagöz*, Osmanlı'da halk kültürüne dayalı mizah anlayışının temsilcisiydi. Derginin imtiyaz sahibi ve baş çizeri, ilk Türk karikatürcülerinden sayılan Ali Fuad Bey'dir. *Karagöz*, haftada iki gün yayımlanan, bol karikatürlü bir mizah gazetesiydi; Karagöz ve Hacivat gibi geleneksel gölge oyunu karakterlerini güncel, toplumsal ve siyasal konularda konuşturuyor, halkın anlayabileceği sade ve nükteli bir üslupla mesajlarını aktarıyordu.[389] Turgut Çeviker'e göre *Karagöz*, *Kalem* ve *Cem* gibi aydın ve memurların değil tam bir halk mizah gazetesidir ve bu sayede *Karagöz* dergisi, geniş halk kitlelerinin sevgisini kazanmıştır.[390] Derginin basit fakat esprili dili, okur yazarlığı sınırlı kesimlerin bile dikkatini çekmiş; karikatür altı yazıları ve diyaloglar vasıtasıyla hem güldürü hem de hiciv unsurları bir arada sunulmuştur. Kırk yılı aşkın bir süre yayın hayatında kalabilen *Karagöz* (10 Ağustos 1908 – 26 Ocak 1935; kısa bir aranın ardından 1950'ye dek ikinci dönem) yalnız Osmanlı'nın son yıllarını değil, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerini de görmüş ve iki döneme tanıklık eden ender mizah yayınlarından biri olmuştur. Bunca uzun bir yayın hayatına sahip *Karagöz,* önemli bir belge niteliği de taşımaktadır. Özellikle yayın yıllarındaki giyim kuşam, İstanbul görüntüleri ve toplumsal/ekonomik göstergeler açısından süreklilik taşıyan bir görsel arşivdir.[391] *Karagöz*'ün bu başarısı, dönemin şartlarına uyumu ve iktidar karşısındaki mizahi duruşuyla yakından ilişkilidir.

---

[386] *Kalem*, S. 1, 21 Ağustos 1324 [3 Eylül 1908]; *Kalem,* S. 130, 16 Haziran 1327 [29 Haziran 1911].

[387] Ece Serrican Kabalcı, "Refik Halit Karay'ın Kalem Dergisindeki Mizahi Sesi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 6, S. 75, 2018, s. 426.

[388] Nermin Yazıcı, "Yazılı Türk Mizahının Gelişim Sürecinde Batılı Anlamda İlk Mizah Dergisi: Cem," *Turkish Studies,* C. 6, S. 3, 2011, s. 1303.

Ancak 1908'in yarattığı bu sınırsız hürriyet iklimi çok uzun sürmemiştir. 1909'daki 31 Mart Vakası'nın ardından İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin yönetimdeki ağırlığının artması, basına yönelik "tedbir"lerin geri dönmesine neden olmuş ve bu tedbirler neticesinde onlarca gazete ve dergi yayın hayatına son vermiştir. [392] 31 Mart Vakası'nın ardından İdare-i Örfiye (sıkıyönetim) ilan edilmiş ve bu durum İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin basını denetim altına alması için yasal bir zemin hazırlamıştır. 16 Temmuz 1909 tarihinde yürürlüğe konulan yeni Matbuat Kanunu, görünürde sansürü yasaklamış olsa da getirdiği ağır idari yaptırımlarla aslında "yasal bir sansür" dönemi başlatmıştır. Bu kanunla; gazete çıkarmak zorlaştırılmış, hükümete gazete kapatma yetkisi verilmiş ve yazarlara yönelik ağır hapis ile para cezaları getirilmiştir. Özellikle 1913'teki Babıali Baskını'ndan sonra İttihat ve Terakki iktidarı tamamen ele geçirince, basın üzerindeki bu yasal baskı daha da şiddetlenmiştir. Bu süreçte Hasan Fehmi ve Ahmet Samim gibi muhalif gazetecilerin suikasta kurban gitmesi, basın dünyasında büyük bir "korku ve otosansür" iklimi yaratmıştır. Bu kısıtlamalar neticesinde pek çok yayın organı kapanmak zorunda kalmış; hayatta kalan mizah dergileri ise doğrudan siyasi eleştiriden kaçınarak daha genel toplumsal temalara yönelmek durumunda kalmıştır.[393]

---

[389] Bülent Akbaba, "İnkılâp Tarihi Öğretimi İçin Bir Kaynak: Karagöz Dergisi," *Kastamonu Education Journal*, C. 22, S. 2, 2014, s. 735.

[390] Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü II Meşrutiyet Dönemi 1908 - 1918*, Adam Yayınları, İstanbul, 1988, s. 138.

[391] Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü II Meşrutiyet Dönemi…*, s. 138.

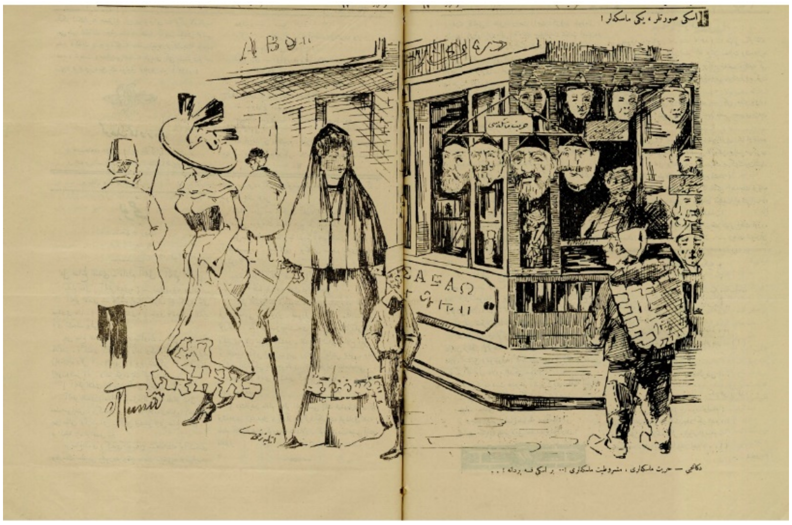
[392] Orhan Koloğlu, *Osmanlı Dönemi Basınının İçeriği…*, s. 245.

Bu baskıların toplumsal hafızada nasıl algılandığını görmek açısından dönemin karikatürleri oldukça anlamlıdır. Örneğin *Hayal-i Cedid*[394] dergisinde yayımlanan 28 Ocak 1911 tarihli karikatürde “Eski suretler, yeni maskeler!” başlığıyla özgürlük ortamının yüzeyselliği eleştirilmiştir. Çizimde bir dükkan sahibi, vitrininde çeşitli maskeler sergilemekte ve müşterilerine “Hürriyet maskeleri, Meşrutiyet maskeleri! Bir eski fese bir tane!” diye seslenmektedir. Burada, İkinci Meşrutiyet’in ilk aylarında vaat edilen özgürlüklerin giderek bir “maskeye” dönüştüğü, yani yalnızca yüzeysel ve geçici bir görünüm kazandığı ima edilmektedir. Halkın karşısına sunulan “yeni maskeler”, gerçekte eski düzenin zihniyetinden çok da farklı değildir. Bu hiciv, 1908’deki özgürlük coşkusunun kısa sürede İttihat ve Terakki’nin baskıcı politikalarıyla gölgelenmesini çarpıcı bir ironiyle dile getirir.

---

[393] Hıfzı Topuz, *100 Soruda Türk Basın Tarihi…*, s. 97 – 105; Ayşe Eryaman, “1909 Matbuat Kanunu Matbuat Hürriyeti Getirdi Mi? İkinci Meşrutiyet Osmanlı Meclisi Mebusan’ında “Matbuat Hürriyeti” Tartışmaları (1909-1914)”, *OTAM*, S. 48, 2020, s. 43-63.

[394] Mehmet Rauf’un sahibi olduğu ve Ebussüreya Sami’nin başyazarlığını yaptığı *Hayâl-i Cedid* mizah gazetesi, 18 Mart 1910’da ilk sayısını yayımladı; İkinci Meşrutiyet’in siyasi, sosyal, kültürel ve edebi gelişmelerini mizahi dille ele aldı ve toplam 89 sayı yayınlandı; dış politikasında milliyetçi, iç politikada ise eleştirel bir tutum sergiledi. Muhammet Koç, *Hayâl-i Cedîd Gazetesi (1–79. Sayı): İnceleme, Tahlili Fihrist, Seçme Metinler,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2017, s.31, 15-16, 170.



Şekil 6. Hayal-i Cedid, S. 67, 13 Kanunuevvel 1326 [28 Kanunusani 1911]
Eski suretler, yeni maskeler!
Dükkancı – Hürriyet maskeleri, Meşrutiyet maskeleri!.. Bir eski fese bir tane!..

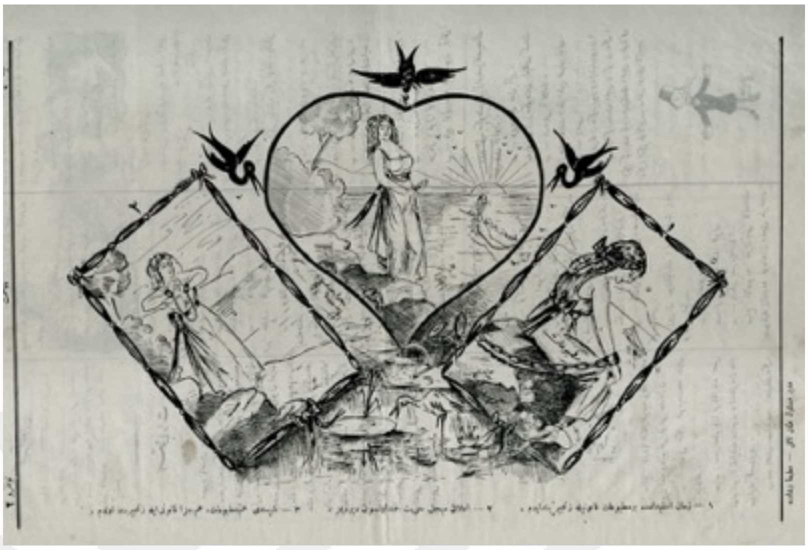
Benzer bir eleştiri *Baba Himmet*[395] dergisinde yayımlanan karikatürde karşımıza çıkar. 18 Eylül 1911 tarihli çizimde kadın bedeni doğrudan "matbuat"ın sembolü olarak işlenmiştir. Karikatür üç sahneden oluşur: İlki, İstibdat döneminde, kadın ile sembolize edilen basının "matbuat kanunu" zinciriyle bağlı olduğunu gösterir. Ortadaki sahnede, İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte zincirlerinden kurtulan kadın, özgürlük sevinci içindedir. Ancak üçüncü sahnede, bu kez hem "matbuat" kanunu hem de yeni çıkarılan "ceza kanunu" ile yeniden zincire vurulmuş bir kadın görülür. Alt yazıda da açıkça belirtildiği üzere, "Zaman-ı istibdat'ta bir matbuat kanunuyla zincir-i bende idim… Şimdi hem matbuat hem ceza kanunu ile zincir-i bende oldum" denmektedir. Bu karikatür, İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla elde edilen özgürlüklerin kısa sürede yeni kısıtlamalarla gölgelenmesini güçlü bir görsel alegoriyle ifade eder. Kadın figürü burada özgürleşen, ama ardından yeniden zincire vurulan basının sembolüdür.[396]

---

[395] *Baba Himmet*, 1 Eylül 1911'de yayımlanmaya başlamış, toplam 6 sayı çıkmıştır. İmtiyaz sahibi ve sorumlu müdürü Gümülcineli Osman Nail, ressam ve başyazarı Dava Vekili Nazif'tir. İlk sayfasında "Şimdilik perşembe, pazartesi günleri neşrolunur, her şeyden bâhis, bî-taraf Osmanlı gazetesidir" ibaresi yer alır. Merve Ünver, *Eski Türkçe Mizah Dergilerinin Açıklamalı Bibliyografyası (1870–1928)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2013, s.119.

[396] II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte kaldırılan sansür, kısa sürede yerini denetimci bir basın politikasına bırakmıştır. 1908'in özgürlükçü atmosferinde hızla çoğalan gazeteler, farklı ideolojik çevrelerin etkisiyle iktidar üzerinde baskı unsuru haline gelince, İttihat ve Terakki yönetimi bu özgürlük ortamını sınırlandırma yoluna gitmiştir. 1909'da yürürlüğe giren Matbuat Kanunu, görünürde basın özgürlüğünü düzenlemek amacıyla hazırlanmış olsa da, pratikte gazeteciler ve muhalif yayın organları üzerinde baskı aracı işlevi görmüştür. Aykut Kansu'nun belirttiği gibi, Kâmil Paşa kabinesinin hazırladığı yasa tasarısı kamuoyunda "hürriyete darbe" olarak karşılanmış, ancak asıl amaç Meşrutiyet rejimini tehdit eden aşırı yayınları kontrol altına almaktı. Hüseyin Hilmi Paşa hükümeti döneminde yasa daha da sertleştirilmiş, "devletin emniyetini ve nizamını zedeleyen" yayınlara cezai yaptırımlar getirilmiştir. Böylece, Matbuat

Böylece mizah basını, 1908'in getirdiği özgürlük havasının 31 Mart Vakası ve Babıali Baskını sonrasında yerini yeniden baskılara bırakmasını çarpıcı bir biçimde hicvetmiştir.



Şekil 7. Baba Himmet, S. 2, 25 Ramazan 1329, 5 Eylül 1327 [18 Eylül 1911]
1- Zaman-ı İstibdat 'ta bir matbuat kanunuyla zincir-i bende idim.
2- İlan-ı mübeccel hürriyet hamdolsun derdimiz
3- Şimdi hem matbuat, hem ceza kanunu ile zincir-i bende oldum.
Kadının üzerinde "*matbua*t" yazmakta.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında yeniden sansür uygulamalarının artması, mizah basınını zaman zaman zor duruma soksa da İkinci Meşrutiyet'in ilk yıllarında oluşan görece özgürlükçü iklim, mizahı kalıcı bir muhalefet geleneğinin parçası haline getirmiştir. Sonuç olarak Meşrutiyet mizah basını, yalnızca sansüre karşı bir direniş ve politik gelişmeleri izleme olanağı sağlayan bir mecra değil, aynı zamanda görselliğin sağladığı güçlü anlatım sayesinde geniş kitlelere ulaşan, toplumsal hafızayı şekillendiren ve siyasal eleştiriyi etkili biçimde dolaşıma sokan bir kamusal tartışma alanı işlevi görmüştür.

Meşrutiyet dönemi mizah basınının dil ve içeriği, büyük ölçüde eril (erkek-merkezli) bir bakış açısını yansıtmaktadır. Dergilerin yazar ve çizer kadroları neredeyse tamamen erkeklerden oluştuğu için, kadınlar çoğunlukla mizah unsurlarının nesnesi konumunda ele alınmıştır. Mizah dergilerinin söylemi, dönemin toplumsal

---

Kanunu, II. Meşrutiyet'in başlıca özgürlük simgelerinden biri olan basını yeniden devlet denetimine tabi kılarak, İttihat ve Terakki'nin otoriterleşme sürecinin yasal zemini haline gelmiştir. Bkz. Aykut Kansu, *İttihadcıların Rejim ve İktidar Mücadelesi, 1908–1913*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 62-63.

cinsiyet kalıp yargılarını pekiştiren bir üsluba sahiptir: “erkek” deneyimini ve dilini merkeze alan bu yayınlar, kadınları geleneksel rollere uygunluk ya da uygunsuzluk bakımından değerlendiren espriler üretmiştir. Örneğin, ev içi sınırların dışına çıkarak kamusal alanda görünür olan “yeni kadın” figürü, mizah basınında çoğunlukla giyim kuşamı, hak arayışları ve modernleşmenin sembolü haline gelmiş halleri üzerinden alaycı bir üslupla konu edilmiştir. Bu tipolojiler, kadınların kamusal görünürlüğünü sorgulayan ve modernleşme sürecindeki dönüşümünü küçümseyen bir mizah anlayışını yansıtır. Bu erkek egemen mizah dili, uzun süre toplumda “kadınların mizaha daha az yatkın olduğu” şeklindeki yanlış kanıyı beslemiş ve mizah yaratımının adeta bir “erkek işi” olduğu yönündeki düşünceyi pekiştirmiştir. Nitekim İkinci Meşrutiyet yıllarında ve daha sonrasında uzunca bir süre kadınlar, ancak mizahın konusu olarak varlık gösterebilmiş; kalem oynatan değil, hakkında kalem oynatılan konumunda kalmıştır.

Dönemin mizah yayınlarında kadın imgeleri genellikle stereotipik ve hicvedici bir şekilde çizilmiştir. Bu duruma verilebilecek çarpıcı örneklerden biri, 1911 yılında yayımlanan *Cadaloz* mizah gazetesidir. Adını Türkçede “cadaloz” kelimesinin olumsuz anlamından alan bu gazete, içerdiği kadın karakterlerle toplumsal cinsiyet rollerine yaklaşımını ortaya koyar. *Cadaloz* gazetesi, Nurettin Rüştü ve Haydar Rüştü kardeşler tarafından çıkarılmış ve bünyesinde “Cadaloz” adında bir kadın başkarakter barındırmıştır.[397] Bu hayali kadın tiplemesi, her hafta yayımlanan karikatürlerde ve “Çançan” başlıklı mizahi köşe yazısında ana aktör olarak boy göstermiştir. Osmanlı geleneksel mizahına aşina olanlar için cadaloz karakteri, gölge oyunlarındaki *Köstebek Zehra* veya orta oyunlarındaki *Zenne* tipinin bir devamı gibidir: lafını esirgemeyen, kimseye boyun eğmeyen sert mizaçlı bir kadın figürü olarak kurgulanmıştır. Bu açıdan bakıldığında *Cadaloz*, erkeklerin egemen olduğu mizah dünyasında *istisnai bir kadın sesi* gibi görünse de aslında erkek yazarların oluşturduğu karikatürize bir tiplemedir. *Cadaloz*, tek başına bir kadın karakterin etrafında dönmesine rağmen, kadınları gerçek anlamda temsil etmekten ziyade onları hiciv malzemesi yapmanın bir aracı olmuştur.[398]

---

[397] Elçin Gün Canik ve Mehmet Yavuz Erler, “Cadaloz Mizah Gazetesinde Kadın Figürü,” *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 24, 2022, s. 113-126.

[398] Elçin Gün Canik ve Mehmet Yavuz Erler, “Cadaloz Mizah Gazetesinde Kadın Figürü…, s. 113-126.

Mizah basınının genelinde gözlemlenen bu eril dil ve kadınları nesneleştiren yaklaşım, dönemin hakim karakteristiği olsa da mutlak bir sessizlikten söz etmek mümkün değildir. Nitekim 1914 yılında yayın hayatına başlayan *Leylak* gazetesi, bu eril kuşatmanın içinde kadınların mizah üretiminde "özne"leşme çabalarının somut ve özgün bir örneği olarak karşımıza çıkar.

Leylak, 15 Mayıs 1330 (1914) tarihinde yayın hayatına başlamıştır. Derginin imtiyaz sahibi ve mesul müdürü A. Cevad isminde bir erkek iken, başyazarlık (sermuharrirlik) görevi "Küçük Hanım" müstear ismini kullanan bir kadına verilmiştir.[399] Her ne kadar literatürde "Küçük Hanım"ın, Turgut Çeviker'in "ilk kadın karikatürist" olarak nitelendirdiği Fatma Zehra ile aynı kişi olup olmadığına dair kesin bir veri bulunmasa da derginin görsel dünyasında her iki imza da belirgindir.

Turgut Çeviker, *Leylak*'ın önemini vurgularken, Fatma Zehra'nın 1867-1923 yılları arasındaki karikatür serüvenimizde karşımıza çıkan ilk kadın çizer olduğunu ve çizgilerinde dönemin moda ressamı tavrını yansıtan stilistik bir üslup taşıdığını belirtir.[400] Günümüzde üç sayısı bulunan dergide toplam 12 karikatür yer almaktadır; bunların 6'sı Cevat Nuri'ye, 1'i Fatma Zehra'ya, 1'i Küçük Hanım'a aittir, 4'ü ise imzasızdır.[401] Fatma Zehra, derginin ilk sayısının kapağında "Küçük Hanım" imzasıyla, iç sayfalarda ise kendi adıyla çizimler yayımlayarak mizah dünyasındaki kadın görünürlüğünü "çizilen"den "çizen"e taşımıştır.

Dergi, kadın dergisi izlenimi verse de "Maksad-ı Meslek" başlıklı ilk yazısında "Ey muazzez kari (erkek okur) ve kar'elerimiz (kadın okurlarımız) sizden rağbet, ulu tanrımızdan da yüz aklığıyla muvaffakiyet" ifadesinde hitap edilen erkek ve kadın okurlar ifadesinden de anlaşılacağı üzere bir kadın dergisi değildir. [402]

İçerik açısından bakıldığında *Leylak*, kadınları eleştiren bir mizah anlayışına da sahiptir. Özellikle "moda" tutkusu yüzünden geleneksel değerlerden uzaklaşan, erkeğin otoritesini sarsan kadın tipleri hicvedilmiştir. Öte yandan, derginin erkek çizeri

---

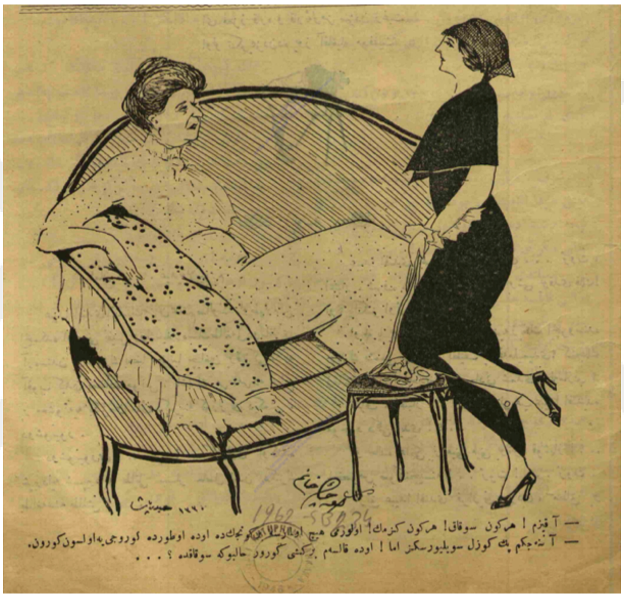
[399] Ebru Davulcu, Osmanlı Devleti'nde Yayınlanan İlk Kadın Mizah Dergisi: *Leylak*, *2. Uluslararası El Ruha Sosyal Bilimler Kongresi Tam Metin Kitabı*, İksad Yayınevi, Şanlıurfa, 2018, s. 238.

[400] Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü II Meşrutiyet Dönemi…*, s. 123, 202-203; Turgut Çeviker, "İlk Kadın Karikatürcü ve Türkiye'de Kadınlar İçin İlk Mizah Dergisi," *Bayan Yanı*, S. 3, 2013, s. 44.

[401] Ebru Davulcu, "Osmanlı Devleti'nde Yayınlanan İlk Kadın Mizah Dergisi…", s. 246

[402] "Maksad-ı Meslek", *Leylak*, S. 1, 15 Mayıs 1330 [28 Mayıs 1914], s. 2

Cevat Nuri'nin karikatürlerinde, sokakta kadınları takip ve taciz eden erkeklerin eleştirilmesi, derginin "kadın bakış açısını" korumaya çalıştığının göstergesidir.[403] Sonuç olarak *Leylak*; kısa yayın hayatına rağmen, Fatma Zehra gibi bir ilki barındırması, kadınların mizah üretiminde aktif rol alması ve erkek okurları da içine çeken yapısıyla Meşrutiyet mizahındaki tek sesli eril anlatıyı kıran tarihsel bir belge niteliğindedir. Bu kırılmanın ve kadın bakış açısının en somut örneği, derginin ilk sayısının kapağında yer alan ve Fatma Zehra ile aynı kişi olduğu tahmin edilen "Küçük Hanım" imzalı aşağıdaki karikatürdür. Bu çizimde, "sokak" ve "ev" ikilemi üzerinden kadının kamusal alandaki görünürlük arzusu ifade edilir:


کوچوك خانم
— آ قیزم ! هرکون سوقاق! هرکون کزمک! اولورمی هیچ اولمازسه بر کونجکده اوده اوطورده کوروجی یه اولسون کورون.
— آنه جکم پك کوزل سویلیورسکز اما ! اوده قالسهم بر کشی کورور حالبوکه سوقاقده ؟ . . .

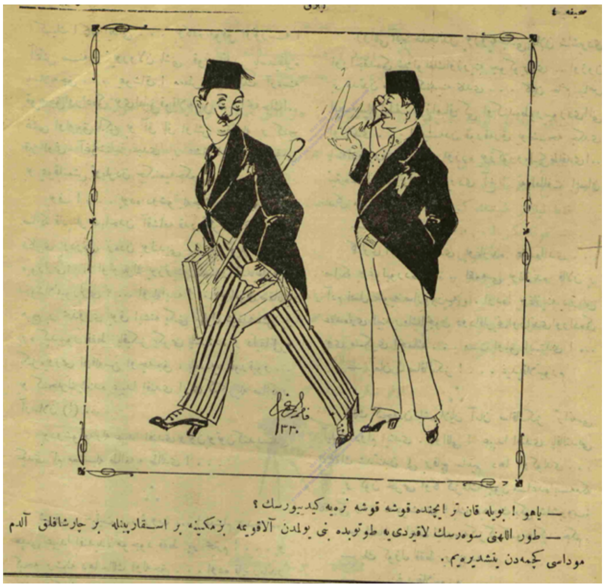
Şekil 8. Leylak, S. 1, 15 Mayıs 1330 [28 Mayıs 1914]

- *A kızım! Her gün sokak! Her gün gezmek! olur mu, hiç olmazsa bir güncük evde otur da görücüye olsun görün.*
- *Anneciğim pek güzel söylüyorsunuz ama! Evde kalsam bir kişi görür halbuki sokakta?...*

Fatma Zehra'nın derginin iç sayfalarında kendi adıyla yayımladığı çizimde de benzer bir modernleşme sancısı göze çarpar. Beşinci sayfada yer alan karikatüründe (Şekil 9), dönemin hızla değişen tüketim alışkanlıklarını ve "moda" kavramının kadın üzerindeki telaşlı etkisini hicveder.

---

[403] Ebru Davulcu, "Osmanlı Devleti'nde Yayınlanan İlk Kadın Mizah Dergisi…", s. 243


— یاهو ! بویله قان تر ایچنده قوشه قوشه نره یه کیدیورسڭ ؟
— طور اللهی سوه‌رسڭ لاقیردی‌یه طوتوبده بنی یولمدن آلاقویمه بزمکینه بر اسقارپینله بر چارشافلق آلدم
موداسی کچمه‌دن یتشدیره‌یم.
۳۳۰

Şekil 9. Leylak, S. 1, 15 Mayıs 1330 [28 Mayıs 1914]

- *Yahu! böyle kan ter içinde koşa koşa nereye gidiyorsun?*
- *-Dur Allah'ını seversen lakırdıya tutup da beni yolumdan alıkoyma. Bizimkine bir iskarpinle bir çarşaflık aldım. Modası geçmeden yetiştireyim.*

Özetle, Meşrutiyet dönemi mizah basını dilinde eril bir anlatım egemen olmuş; kadınlar ise üç sayılık *Leylak* deneyimini saymazsak, bu anlatımın hedefi veya süslemesi olarak yer alabilmiştir. Mizah dergileri, kadını genellikle kalıplaşmış rollere indirgeyen bir bakış açısıyla işlemiştir. Bu durum, toplumsal cinsiyet rollerinin mizah aracılığıyla yeniden üretilmesine yol açmış; mizah sayfalarında kadınlık ve erkeklik halleri üzerine çizilen karikatür ve yazılar, dönemin ataerkil değerlerini pekiştirmiştir. Ancak diğer yandan, kadınların bu sayfalarda yer alması bile dolaylı olarak kadın meselesinin kamusal tartışmaya girmesine hizmet etmiştir.

2.2 Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele Dönemi Mizah Basını

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Osmanlı basını üzerinde sıkı denetim ve sansüre ek maddeler uygulanmaya başlanmış,[404] özellikle mizah ve hiciv yayınları, savaş süresince hükümetin propaganda aracı haline getirilmişti.[405] Bu yıllarda basın, sıkıyönetim uygulamaları ve kağıt kıtlığı gerekçeleriyle zorunlu denetim altına alınmış; muhalif gazetelerin büyük bir kısmı kapatılmış, yalnızca İttihat ve Terakki yanlısı yayın organları (Tanin, İkdam, Sabah, Tasvir-i Efkâr) varlıklarını sürdürebilmişti. Bu dönemde basının görevi, hükümetin resmi açıklamalarını aktarmakla sınırlanmış; Sarıkamış, Sina ve Filistin gibi ağır yenilgiler dahi başarı gibi sunulmuştu. Tek sesliliğin hakim olduğu bu ortamda, yalnızca gündelik yaşamı doğrudan etkileyen yiyecek sıkıntısı ve karaborsa gibi konuların yazılmasına sınırlı ölçüde izin verilmiştir.[406] Örneğin, *Karagöz* savaş boyunca aralıksız yayımlanmış ve hemen her sayısında resmi çizgiye uygun karikatür ve yazılara yer vermiştir. *Karagöz*, Osmanlı ordusunun Alman İmparatorluğu desteğiyle güçlendiğini vurgulayan, "cihad ilanı" veya "Süveyş Kanalı harekâtı" gibi hamlelerle İtilaf Devletleri'ne karşı "Osmanlı'nın ciddi bir tehdit" oluşturduğunu ima eden içerikler yayınlamıştır.[407] Bu şekilde mizahi yolla da olsa, Almanların güçlü bir müttefike sahip olduğu mesajı verilerek savaş propagandası yapılmıştır. *Karagöz*'ün 18 Eylül 1915 tarihli sayısında yayımlanan bir karikatürde[408], Alman askerinin koluna giren ve elbisesinde "Galibiyet" yazılı olan kadın figürü, savaşın zaferini temsil etmektedir. Karagöz'ün repliğinde de belirtildiği üzere, bu "gelin" kendisine "en uygun eşi" bulmuş ve "Alman'ın" koluna girmiştir. Burada Osmanlı basınının, özellikle *Karagöz*'ün, Alman-Osmanlı ittifakını destekleyen propagandasını açıkça görmek mümkündür. Arka planda Karagöz ve Hacivat'ın üzerine yürüdüğü tipler ise düşman cephelerini temsil eden karikatürize figürlerdir: öndeki "kikirik" diye anılan tip İngiliz'i[409] simgeler; kalpaklı olan figür ise Rus'u temsil etmektedir. Böylece sahne, İtilaf Devletleri'nin yenilgisi karşısında Alman-Osmanlı ittifakının galibiyetiyle sonuçlanacak bir savaşın propagandasını taşımaktadır.

---

[404] Bkz. Kazım Karabekir, *İmparatorluğun Çöküşü "Birinci Dünya Savaşına Neden Girdik, Nasıl Girdik?*, haz. Prof. Faruk Özerengin, Truva Yayınları, İstanbul, 2020, s. 301

[405] Ali Şükrü Çoruk, *Mizah Penceresinden Milli Mücadele*, Kitabevi, İstanbul, 2008, s.VII.

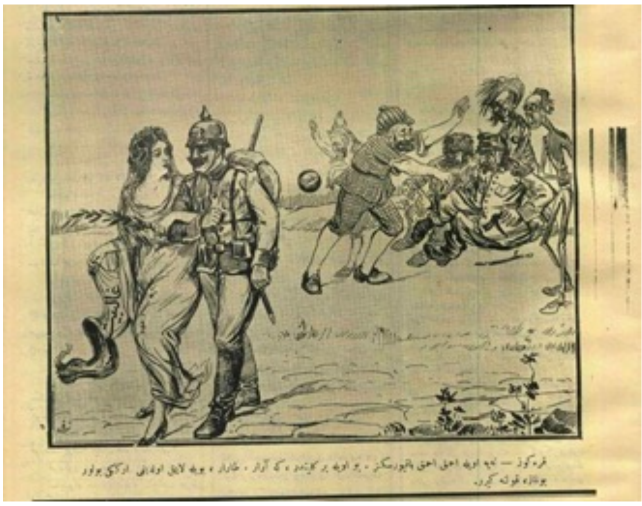
---

[406] Orhan Koloğlu, *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Basın…*, s. 59–60

[407] Nida Kırömeroğlu, *Mizah Penceresinden Birinci Dünya Savaşı (1914-1918)*, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2024, s. 15.

[408] Bu karikatür üçüncü bölümde "Savaşın Gerçeküstü Dişil Sembolleri" başlığında detaylı incelenecektir.

[409] "Kikirik," *Lugatim: Osmanlıcadan Türkçeye*, erişim: (erişim tarihi yazılacak), https://www.lugatim.com/s/kikirik. Karagöz'ün karikatürlerinde de her zaman zayıf ve çelimsiz olarak tasvir edilen İngiltere, sıklıkla de "Kikirik" yahut "Mistır Kikirik" diye adlandırılmıştır. Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü II Meşrutiyet Dönemi…*, s. 138; Ceyda Fidan ve Yasin Özdemir, "Karagöz'ün Gözünden I. Dünya Savaşı (28 Haziran 1914–7 Ağustos 1915)," içinde *Savaşan Devletlerin Tarihçilerinin Gözüyle 100. Yılında I. Dünya Savaşı*, haz. Mustafa Serin, Akdeniz Üniversitesi Yayınları, Antalya, 2018, s. 296.



Şekil 10. Karagöz, S. 798, 5 Eylül 1331 [18 Eylül 1915]
Alman askerinin koluna girdiği kadının elbisesinde *galibiyet* yazmaktadır.
Karagöz – Neye öyle ahmak ahmak bakıyorsunuz. Bu öyle bir gelindir ki arar tarar böyle layık olduğu erkeği bulur bulmaz koluna girer.

Savaşın yarattığı ağır koşullar altında İstanbul'da mizah basını, 1918'de Mondros Mütarekesi imzalanana dek oldukça kısıtlı bir hareket alanına sahipti. Bu süreçte uzun süre yayın hayatını tek başına sürdüren *Karagöz* gazetesine, mütarekeyle birlikte yayın hayatına giren *Diken* (1918–1920) eşlik etmeye başlamış ve böylece mizah basınındaki durağanlık bir nebze olsun kırılmıştır.[410]

Mizah basını, özellikle savaşın ilk yıllarında uygulanan ağır sansür nedeniyle halkın moralini yüksek tutma işlevini üstlenmek zorunda kalmıştır. Bu dönemde yayınlanan içerikler, düşmanla alay eden karikatürler ve cepheden gelen zafer haberlerini nükteli bir dille aktaran yazılarla sınırlı kalarak bir tür propaganda aracına dönüşmüştür. Ancak savaşın uzamasıyla birlikte halkın sosyo-ekonomik sıkıntıları artmış, bu durum kaçınılmaz bir moral bozukluğunu beraberinde getirmiştir. 1917 yılından itibaren basın, bir "emniyet supabı" olarak ekmek kıtlığı, pahalılık ve karaborsa gibi toplumsal sorunları kısıtlı da olsa işlemesine izin verilen bir alana evrilmiştir.[411]

Bu dönemin en dikkat çekici hiciv örneklerinden birini Sedat Simavi vermiştir. Simavi'nin 1918'de yayımlanan *Yeni Zenginler* albümü, savaşın yarattığı karaborsacıları ve harp zenginlerini alaycı bir dille eleştiren çarpıcı bir çalışmadır.[412]

---

[410] Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü, Kurtuluş Savaşı Dönemi 1918 – 1923 Cilt 3*, Adam Yayınları, İstanbul, 1991, s 16.
[411] Orhan Koloğlu, *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Basın…*, s. 60
[412] Sedat Simavi, *Yeni Zenginler*, İstanbul, 1918.

Benzer şekilde *Diken* tarafından çıkarılan *Harp Fakirleri* albümü de sınıfsal uçuruma vurgu yaparak, yeni zenginlerin yükselişiyle fakirleşen kesimleri konu edinmiştir. Albümün ön sözünde sınıf olgusuna da vurgu yapılır. Hem *Yeni Zenginler*, hem *Harp Fakirleri* Türkiye'deki sınıflaşma olgusuna mizah basınındaki örneklerdendir.[413] Özetle bu dönemde mizah basını, sansürün dar sınırları içerisinde toplumsal meselelere dokunmaya çalışsa da temel işlevi büyük ölçüde propaganda ekseninde kalmıştır.

Savaşın yarattığı zorunlu toplumsal dönüşümle birlikte kadının kamusal alanda artan görünürlüğü, mizah basını için de verimli bir hiciv alanı oluşturmuştur. Bu dönemde mizahçılar, kadınların üretimden gündelik hayata kadar pek çok alanda erkeklerin rollerini üstlenmesini esprili bir dille sayfalarına taşımışlardır. Bu değişimin gelecekte varabileceği noktaları öngören en dikkat çekici çalışma ise Sedat Simavi'nin 1920'de yayımladığı *Kadınlar Saltanatı* adlı karikatür albümüdür.[414] Simavi, bu albümde kadınların yönetimde söz sahibi olduğu ve geleneksel erkek rollerini üstlendiği "tersine dönmüş bir dünyayı" hicvederek, toplumsal cinsiyet rollerindeki değişimi nüktedan bir perspektifle kamuoyuna aktarmıştır.

30 Ekim 1918'de Mondros Mütarekesi'nin imzalanması ve İttihat Terakki hükümetinin düşmesiyle birlikte Osmanlı basın hayatında adeta bir patlama yaşandı. Yıllardır sansür nedeniyle susturulmuş ya da sürgünde bulunan pek çok gazeteci İstanbul'a döndü; kısa süre içinde yeni gazete ve dergiler peş peşe yayımlanmaya başladı.[415] Bu özgürlük ortamında mizah basını da önemli bir ivme kazandı. Sedat Simavi, daha önce 30 Ekim 1918 – 19 Eylül 1920 arasında *Diken*'i ve 1921'de haftalık *Güleryüz* mizah gazetesini yayımlamaya başladı. Sürgünden dönen hiciv ustası Refik Halid Karay 1922'de *Aydede*'yi kurarken, aynı yıl Yusuf Ziya Ortaç tarafından çıkarılan *Akbaba* dergisi de yayın hayatına atıldı.[416] Bu yeni mizah dergileri, dönemin siyasi kamplaşmasını yansıtan farklı çizgiler benimsediler; basın genelinde olduğu gibi mizah yayınlarında da işgal kuvvetleriyle işbirliği yapanlar ile Milli Mücadele'yi destekleyenler arasında keskin bir ayrışma ortaya çıktı.

---

[413] Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü, Kurtuluş Savaşı Dönemi…*, s. 61.

[414] Sedat Simavi'nin ikinci kişisel albümüdür. 1920'de yayımlanan albüm, 19 Sayfa olarak basılmıştır. Sedat Simavi, *Kadınlar Saltanatı*, İstanbul, 1920

[415] Orhan Koloğlu, *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Basın…*, s. 77–79

[416] Bkz. Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü, Kurtuluş Savaşı Dönemi…*

İki Karşıt Cephede duran *Güleryüz* ve *Aydede* gazeteleri Mütareke İstanbul'unda en etkili mizah gazeteleri arasındaydı. Bu iki gazete, adeta karşıt siyasi cephelerin sözcüsü gibiydiler. Sedat Simavi'nin çıkardığı *Güleryüz*, Anadolu'daki Milli Mücadele'yi destekleyen, Ankara Hükümeti yanlısı bir yayın politikası izliyordu. Gazete, işgal altındaki halkın direniş ruhunu beslemek ve milli davayı haklı göstermek için yayınlar yaptı. *Güleryüz*'ün karikatür ve mizah yazıları, İstanbul'u işgal eden İtilaf kuvvetlerini ve onların yerli işbirlikçilerini alaya alarak direnme azmini körüklemeyi amaçlıyordu.[417] Örneğin, Türk ordusunu ve milli direnişi yücelten, düşmanı gülünç duruma düşüren karikatürler sıkça ilk sayfada yer aldı. Bu sayede Kurtuluş Savaşı'nın haklılığını duyurma ve halkın moral gücünü artırma misyonu üstlendi. Nitekim araştırmalar, Milli Mücadele yıllarında yayınlanan mizah gazetelerinin çoğunun halkın moralini yüksek tutmada önemli rol oynadığını ve Kurtuluş Savaşı'nın haklı davasını halka benimsettirdiğini ortaya koymaktadır.[418] Benzer şekilde, aynı dönem Yunanistan'ında da mizah basını da savaşın meşruiyetini pekiştirmek, kamuoyu oluşturmak ve ulusal duygusal mobilizasyon yaratmak amacıyla yoğun biçimde kullanılmıştır; Anadolu Harekâtı sırasında *Embros*, *Skrip* ve *Rizospastis* gibi gazetelerde yayımlanan karikatürler Yunan toplumunda siyasal algının şekillenmesinde doğrudan propaganda işlevi görmüştür.[419]

Refik Halid Karay'ın çıkardığı *Aydede* dergisi ise Milli Mücadele karşıtı yayın anlayışının en önde gelen temsilcilerinden biriydi; bu yönüyle, İstanbul'daki Damat Ferit Paşa hükümetine ve işgal güçlerine yakın duran bir tavır benimsemişti.[420] Bu tutum, dönemin karşıt mizah basınında da eleştiri konusu olmuş; *Karagöz* dergisi, karikatürlerinde Refik Halid'in Milli Mücadele karşıtı duruşunu hicvederek, onu işgal İstanbul'undaki teslimiyetçi ve muhalif entelektüel figürlerin simgelerinden biri olarak resmetmiştir.[421]

---

[417] Mustafa Böyük, "Milli Mücadele Dönemi Mizah Basını: Güleryüz Dergisi ve Sedat Simavi Karikatürleri," *Simetrik İletişim Araştırmaları Dergisi*, C. I, S. 2, 2019, s. 136-147.

[418] Gürsoy Değirmencioğlu, "Mütareke Dönemi Mizah Basını: "Güleryüz" Mizah Gazetesinde Yayımlanan Karikatürlerin İçerikleri Üzerine Bir İnceleme", *Global Media Journal TR Edition*, C. 6, S. 11, 2015, s. 209, 215.

[419] Bkz. Nilüfer Erdem, *Mizah Penceresinden Yunanistan'da Halk, Savaş ve Siyaset (1919–1923)*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2018.

[420] Gökhan Demirkol, "Kurtuluş Savaşı'nda Mizahın İki Cephesi: Güleryüz, Aydede'ye Karşı", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, S. 41, 2015, s. 140-141.

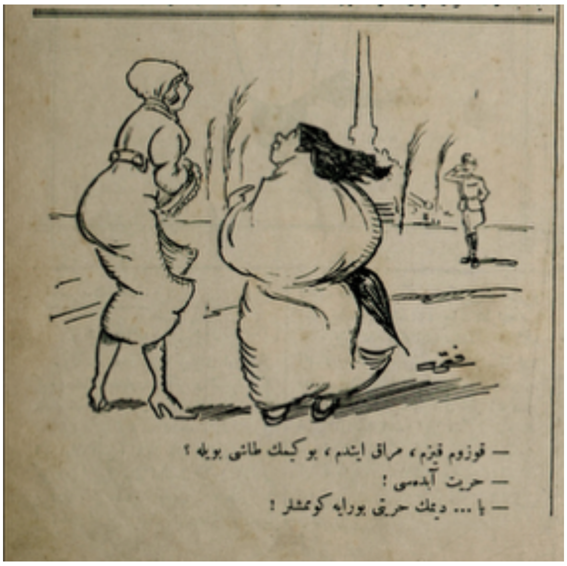
[421] Ali Şükrü Çoruk, *Mizah Penceresinden Milli Mücadele…*, s. 154-156.

Bu dönemde *Aydede*'de sıklıkla Ankara'daki milli hükümet ve Kuvayı Milliye hareketini hicvedilmiştir. Refik Halid, Anadolu'da yükselen direniş hareketini İttihatçılıkla özdeşleşen bir "çete hareketi" olarak görmüş ve bu sürecin başarıya ulaşacağına dair bir inanç beslememiştir.[422] Refik Halid'in bu düşüncesini destekleyen somut örneklerinden biri *Aydede*'nin 5 Ocak 1922 tarihli sayısında yayımlanan karikatürdür. Karikatürde, geleneksel çarşafı içindeki yaşlı bir kadın ile modern giyimli genç kızı bir abide önünde tasvir edilmiştir. Yaşlı kadının merakla sorduğu "Kuzum kızım, bu kimin taşı böyle?" sorusuna, kızı "Hürriyet Abidesi!" yanıtını verir. Annenin bu cevaba karşılık verdiği "Ya… Demek hürriyeti buraya gömmüşler!" şeklindeki ironik tepki, karikatürün vurucu noktasını oluşturur. Aslında 1911 yılında İstanbul'da özgürlük ve anayasanın kalıcı bir simgesi olarak dikilen *Hürriyet Abidesi*[423], bu çizimde artık bir zafer anıtı değil, bir "mezar taşı" olarak işlenmiştir. Arka plandaki üniformalı asker figürüyle desteklenen bu kompozisyon aracılığıyla; hürriyet idealinin İttihatçılarla birlikte mezara girdiği ve Ankara'daki hareketin de bu "ölü" zihniyetin bir devamı olduğu iddia edilmektedir. Böylece karikatür, hürriyet fikrinin politik süreçler içinde nasıl yozlaşıp anlamını yitirdiğini, iki farklı kuşaktan kadının diyaloğu üzerinden çarpıcı bir biçimde hicveder.

---

[422] Fevzi Çakmak, "Aydede ve Karagöz Mizah Dergilerinde Türk Kurtuluş Savaşı", *Büyük Taarruzun 90. Yılında Uluslararası Milli Mücadele ve Zafer Yolu Sempozyumu,* 02-04 Ekim 2012 / Uşak Cilt II, yay. haz. Arzu Güvenç, Murat Saygın, Ankara, 2014, s. 1113-1142.

[423] *Abide-i Hürriyet*, İttihat ve Terakkî Cemiyeti tarafından, 31 Mart Vak'ası (1909) ve II. Meşrutiyet'in ilanı sırasında hayatını kaybedenlerin hatırasını yaşatmak amacıyla bir anıt-mezar olarak inşa edilmiştir. İstanbul Şişli'de, "Hürriyet Tepesi" olarak bilinen mevkide yapılmış ve II. Meşrutiyet'in üçüncü yıldönümünde (23 Temmuz 1911) törenle açılmıştır. Anıt, yalnızca bir hatıra yapısı değil, aynı zamanda İttihat ve Terakki'nin siyasal meşruiyetini ve "hürriyet" idealini kamusal alanda simgeleştiren ilk büyük anıtlardan biri olmuştur. Cumhuriyet döneminde de hatıra mekânı işlevini sürdürmüş, zamanla farklı siyasal iktidarlar tarafından yeniden anlamlandırılmıştır. "Hürriyet Abidesi," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 18, TDV Yayınları, İstanbul, 1998, s. 494–495; Bkz. Elif Balam Sızan, "Devr-i Hürriyetten Devr-i Cumhuriyete Bir Hafıza Mekânı: Abide-i Hürriyet," *Kent Araştırmaları Dergisi*, C. 13, S. 38, 2022, s. 2898–2933.


— قوزوم قيزم، مراق ايتدم، بو كيمك طاشى بويله ؟
— حريت آبده‌سى !
— يا ... ديمك حريتى بورايه كومشلر !

Şekil 11. Aydede, S. 2, 5 Kanunusani 1338 [1922]
- Kuzum kızım, merak ettim, bu kimin taşı böyle?
-Hürriyet Abidesi!
-Ya…. Demek hürriyeti buraya gömmüşler!

Güleryüz ile *Aydede* arasındaki mizahi düellolar, aslında İstanbul basınındaki ideolojik bölünmenin mizah cenahındaki yansımasıydı. 1922'deki Milli Mücadele zaferi bu kutuplaşmaya noktayı koyarken; *Aydede* yayın hayatına son vermek zorunda kaldı. Buna karşılık *Güleryüz* ve benzeri milli yayınlar görevlerini tamamlamış olmanın gururuyla yayınlarını sonlandırdı.

Bu geçiş döneminde, 7 Aralık 1922'de yayın hayatına başlayan *Akbaba*, Türk mizah tarihinde en uzun soluklu yayınlardan biri olmayı başarmıştır. *Aydede* kadrosunda aralıklarla yer alan Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi Orhon tarafından kurulan *Akbaba*, kadrosu ve üslubu bakımından kapanan *Aydede*'nin bir devamı niteliğindeydi. Ancak *Akbaba*, keskin bir muhalefet yürütmek yerine, değişen politik ortama hızla uyum sağlayan esnek bir yayın çizgisi belirlemiştir. Derginin sahibi Yusuf Ziya Ortaç'ın farklı dönemlerde siyasi elitlerle kurduğu yakın ilişkiler, yayının Cumhuriyet döneminde de uzun yıllar varlığını sürdürmesini sağlamıştır.[424] Derginin kuruluş sürecinde *Aydede* ile olan biçimsel ve kadrosal benzerliği başlangıçta çeşitli tartışmalara ve eleştirilere yol açsa da Yusuf Ziya, bu "devamlılık" eleştirilerine karşı derginin özgün kimliğini savunarak yayın hayatına devam etmiştir.[425]

---

[424] Levent Cantek, *Şehre Göçen Eşek Popüler Kültür, Mizah ve Tarih*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 41

[425] Levent Cantek, *Şehre Göçen Eşek…*, s. 44

Mütareke döneminin kaotik ortamı, mizah basınındaki temaların çeşitlenmesine zemin hazırlamıştır. Savaş yorgunu toplumda günlük hayatın zorlukları, ekonomik buhran ve toplumsal değerlerdeki aşınma gibi konular, mizahın merceğinden sıkça yansıtılmıştır. Özellikle İstanbul, işgal kuvvetlerinin ve yabancı unsurların yoğun varlığıyla birlikte, mizahçılar için adeta zengin bir malzeme alanına dönüşmüştür. Osmanlı'nın içine düştüğü ekonomik çöküş, yüksek enflasyon, işsizlik ve temel gıda kıtlığı karikatürlerde hem trajikomik bir dille ele alınmış hem de eleştirel taşlamalara konu olmuştur. Karaborsacılar ve savaşın yarattığı "yeni zenginler" bu bağlamda ahlaki yozlaşmanın simgesi haline getirilmiştir. Cephe gerisinde servet edinen bu kesimler hicvedilerek dönemin toplumsal eleştirisi somutlaştırılmıştır.[426] *Karagöz* gibi popüler mizah gazeteleri, ekonomik uçurumları gündelik halk tipleri üzerinden aktararak dönemin toplumsal eşitsizliklerini görünür kılmıştır. Böylece mizah basını, hem halkın sıkıntılarını görünür kılmış hem de gülümseterek düşündüren bir işlev üstlenmiştir. Milli Mücadele yıllarında *Karagöz*, yalnızca mizah üretmekle kalmamış; karikatür ve yazılarıyla işgal karşıtı söylemi gündelik dile tercüme ederek, halkın direniş bilincini canlı tutan önemli bir kamusal mecra işlevi görmüştür.[427]

Mütareke İstanbul'unda yaşanan en dikkat çekici toplumsal değişimlerden biri, Rus İç Savaşı'ndan kaçıp gelen Beyaz Rus kadınların şehir hayatına katılmasıydı. Bu göçmen kadınlar, sık kullandıkları "хорошо" (haraşo, "iyi/güzel") sözcüğünden dolayı kısa sürede "Haraşo kadınları" olarak anılmış ve İstanbul folkloruna mizahi bir karakter olarak girmişlerdir.[428] Şık giyimleri, farklı yaşam tarzları ve kamusal alandaki varlıkları, Osmanlı toplumunun yerleşik alışkanlıklarıyla tezat oluşturduğu için dikkat çekmişlerdir. Özellikle açtıkları restoranlar ve kafelerde hayatta kalmaya çalışan bu kadınlar, dönemin erkekleri için cazibe merkezi haline gelmiş; mizah basını da erkeklerin bu ilgisini hiciv yoluyla işlemiştir.[429] Böylece "haraşo" figürü hem arzu nesnesi hem de toplumsal kaygıların yansıması olarak mizahın konusu yapılmış; bir yandan imrenme, bir yandan da ahlaki ve kültürel çöküş söylemleri üzerinden hicvedilmiştir.

---

[426] bkz. Simavi, *Yeni Zenginler*

[427] Ali Şükrü Çoruk, *Mizah Penceresinden Milli Mücadele, -Ya İstiklal Ya Ölüm-*, s. IX – X.

[428] Zeynep Tek, "Mütareke Dönemi Mizah Edebiyatında Haraşo (Beyaz Rus Kadını) İmgesi," *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, C. 8, S. 2, 2021, s. 347.

[429] Bkz: Zafer Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat…*

Ayrıca Milli Mücadele döneminde mizah basınında Rum kadınlar da mizah basının malzemesi olmuştur. Örneğin, *Karagöz*'de Yunanlı ve Rum kadınlar, Milli Mücadele bağlamında askeri ve siyasal çatışmanın uzantısı olarak ele alınmış; bu figürler üzerinden düşmanlık söylemi gündelik hayat, ahlak ve cinsiyet rolleriyle iç içe geçirilmiştir.[430]

Mütareke ve Milli Mücadele yılları, Osmanlı kadın hareketinin ivme kazandığı bir dönem olmuştur. Cephe gerisinde kadınlar, hem ailelerinin geçimini üstlenmek hem de toplumsal yaşamda daha görünür olmak durumunda kalmışlardır. 1921'de düzenlenen kadın mitingleri ve Halide Edib Adıvar gibi öncü figürlerin öne çıkışı, kadınların siyasi alanda da etkinlik göstermeye başladıklarını ortaya koymuştur. Cumhuriyet'in ilanına giden süreçte, özellikle 1923'te Nezihe Muhiddin önderliğinde Kadınlar Halk Fırkası'nın kurulma girişimi ve seçme-seçilme hakkı talebi, kadınların siyasi hak arayışını somutlaştırmıştır. Bu gelişmeler mizah basınında da yankı bulmuş; dönemin önde gelen mizah dergileri kadınların toplumsal ve siyasal görünürlüğünü konu edinmişlerdir.[431] Kadınların bu taleplerine doğrudan destek vermek ya da tümden reddetmek yerine, daha çok toplumsal cinsiyet kalıpları üzerinden hiciv üretmiştir.

"Asri kadın" tipolojisi, modernleşmenin simgesi olarak sahneye çıkarılmış; giyim-kuşamı, kamusal alandaki varlığı ve hak arayışları çoğu kez alaycı bir dille ele alınmıştır. Bu imge etrafında kadın, bazen Batılılaşmanın aşırılıklarından nasibini almış "ahlak sorunu" olarak, bazen de erkekleşen, toplumsal düzeni tehdit eden figür olarak temsil edilmiştir. Dolayısıyla mizah basınında kadın yalnızca siyasi talepleriyle değil, modernleşme, ahlak ve toplumsal dönüşüm tartışmalarının da merkezine oturtulmuştur. Genel olarak bu yayınlar, kadınların yükselen taleplerini kimi zaman ölçülü kimi zaman ayarını kaçıran bir mizah diliyle gündeme taşımış, toplumun çekincelerini ironik bir biçimde yansıtmıştır. Bununla birlikte, *Zümrüdüanka* gibi bazı dergiler kadın hareketine karşı daha sert ve küçümseyici bir dil benimsemiş, kadınların siyasi girişimlerini tahkir boyutuna varan bir üslupla işlemiştir.[432] Bu çeşitlilik, mizah basınının tek tip bir tutum sergilemediğini; farklı yayınların ideolojik konumlarına göre kadın meselesine değişen tavırlar aldığını göstermektedir.

---

[430] Ali Şükrü Çoruk, *Mizah Penceresinden Milli Mücadele*…, s. 130-132.

[431] Hadiye Yılmaz, "1923 Yılı Mizah Basınında Kadınların Seçme-Seçilme Hakkı ve Kadınlar Halk Fırkası", *Atatürk Yolu Dergisi*, S. 59, 2016, s. 263-296.

[432] Sözü edilen karikatür örnekleri "Mütarekeden Erken Cumhuriyet'e İstanbul Hanımı Figürü: Modernlik, Siyaset ve Eleştirel Temsiller" başlığında yer almaktadır.

1923'te Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte mizah basını da yeni rejimin toplumsal ve siyasal atmosferine uyum sağlamaya başlamıştır. Milli Mücadele yıllarında Anadolu'ya verdikleri destek dolayısıyla saygınlık kazanan mizahçılar, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra inkılapların getirdiği dönüşümü hiciv malzemesi yaparak yeni dönemin söylemine eklemlendiler. Bu süreçte özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonra da yayın hayatını sürdüren *Akbaba*, 1922'den 1977'ye kadar (kesintilerle de olsa) yaklaşık elli beş yıl yayımlanarak Türk basın tarihinde en uzun soluklu mizah dergisi olmuştur. Bu süreklilik, hem dönemin siyasi ve toplumsal değişimlerine uyum sağlama kabiliyetiyle hem de geniş okuyucu kitlesine hitap eden üslubuyla açıklanabilir.[433]

Öte yandan savaş ve işgal yıllarının sert polemik dili, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yerini daha yapıcı ve birleştirici bir üsluba bıraktı; çünkü yeni rejim, basından toplumsal bütünleşmeye katkı sağlamasını bekliyordu. Ancak Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke döneminde gelişen hiciv mirası, Cumhuriyet'in ilk kuşak mizahçıları için güçlü bir referans noktası oluşturdu. Böylece mizah basını, hem toplumsal muhalefetin hem de yeni rejimin ideolojik hedeflerinin taşıyıcısı haline gelerek, sonraki dönemlerde de etkisini sürdüren bir gelenek yarattı.[434]

2.3 Erken Cumhuriyet Dönemi Mizah Basını

1923'te Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türk basınında mizah dergileri, yeni rejimin sosyal ve siyasal dönüşümlerine eşlik eden stratejik bir konuma yerleşmiştir. Kurtuluş Savaşı yıllarında milli mücadeleyi destekleyen mizahçılar, Cumhuriyet'in ilk yıllarında da benzer bir refleksle yeni yönetimi destekleyen veya eski toplumsal düzeni hicveden içerikler üretmişlerdir. 1923-1925 arası, İkinci Meşrutiyet'ten miras tecrübeyle nispeten zengin bir mizah ortamı sunsa da Mütareke yıllarının o sert, polemikçi ve çok sesli atmosferi, 1925'teki Takrir-i Sükun Kanunu ile yerini "uyumlu" bir sessizliğe bırakmıştır. Bu bağlamda dönem, muhalif kimlik açısından mizah yayıncılığının “en çorak” evresi olarak nitelendirilse de mizahın üstlendiği yeni misyon açısından kritik bir kırılma noktasına işaret eder.[435]

---

[433] Necati Tonga, "Türk Edebiyatı Tarihinde Mühim Bir Mecmua: Akbaba (1922–1977)", *Turkish Studies*, C. 3, S. 2, 2008, s. 671.

[434] Bkz. Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü Kurtuluş Savaşı…*, s. 22-33.

Dönemin mizahındaki muhalefet yoksunluğu, Tek Parti yönetiminin kendini eleştirilerden yalıtma refleksiyle doğrudan ilintilidir. Turgut Çeviker, yönetimin basından ve bilhassa mizahtan gelecek eleştirileri istememesinin ardında hayati önem taşıyan üç temel neden görür: Tasfiye edilen “eski hayat”a dönmek isteyen gerici unsurlar, inşası süren “yeni hayat”ın (modernleşme) korunması gerekliliği ve Doğu Anadolu’daki ayrılıkçı hareketler.[436] Bu üçlü kıskaç, mizahçıları bir tür “yenilgiye” uğratmış; 4 Mart 1925 Takrir-i Sükun Kanunu ile başlayan süreçte mizah, siyasi polemiklerden uzaklaşarak “uyumlu” bir çizgiye evrilmiştir.[437]

Siyasi eleştirilerin zorlaştığı bu atmosferde, mizahın işlevi de köklü bir değişikliğe uğrayarak rejimi ve devrimleri “ululama” misyonuna dönüşmüştür. Mizah dergileri, “Eski Hayat – Yeni Hayat” ikiliği üzerinden kurgulanan didaktik karikatürlerle, devrimin başarısını tescilleyen birer araca dönüşmüştür. Çeviker’e göre mizahın doğası gereği “yenilikler” eleştiriye en açık alan olsa da bu dönemde yenilikleri hedef almak “eskiye dönüş arzusu” olarak yorumlanabileceğinden, çizerler bu alana girmekten imtina etmişlerdir.[438]

Siyasetin son derece zorlu şartlara sahip olduğu bu ortamda karikatüristler, kendilerine “kaçak güreşebilecekleri” güvenli bir alan yaratmışlardır: Belediye ve kent sorunları. Tıpkı Tanzimat dönemindeki baskı ortamında olduğu gibi, Tek Parti dönemi çizerleri de siyasi iktidarı (Ankara'yı) doğrudan hedef almak yerine, eleştiri oklarını yerel yönetimlere ve İstanbul’un gündelik sorunlarına yöneltmişlerdir. Bu zorunlu yönelim, İstanbul’un kent hayatının adeta “mizahi bir ansiklopedi” gibi belgelenmesini sağlamış, siyasi hicvin yarattığı boşluk bu şekilde doldurulmuştur.[439] Yanı sıra yaklaşan dünya savaşının ittifakları ve dış ilişkiler güvenli bir mizah alanı oluştururken, bir diğer önemli alan da özellikle *Markopaşa* (1946) dönemine kadar mizahın, hicivden çok “eğlence ve erotizm” anlatısı üzerine kurgulanması olmuştur.[440]

---

[435] Ömer Faruk Yücel, “Türk Mizah Basınının Gelişimi ve Özellikleri Üzerine…”, s. 1118–1138; Sertaç Timur Demir, *Türkiye’de Mizah Dergileri Kültürel Hegemonya ve Muhalefet*, SETA, İstanbul, 2016, s. 17-18.

[436] Turgut Çeviker, *Karikatürkiye Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi 1923 – 2008*, NTV Yayınları, İstanbul, 2010, s. 22-23.

[437] Sultan Berna Akkoyunlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Basınında Karikatür (1923 – 1933)*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2017, s. 136-137.

[438] Turgut Çeviker, *Karikatürkiye…*, s. 22.

[439] Turgut Çeviker, *Karikatürkiye…*, s. 23.

Böylelikle çizerler, sakıncalı bölgelere girmeden ve üst düzey siyasileri doğrudan hedef almadan mizah üretmek durumunda kalmışlardır. Burada dikkat çekici bir ayrım söz konusudur: Milli Mücadele döneminde karikatürlerde sıkça görülen Mustafa Kemal figürüne, bu dönemde pek rastlanmamaktadır. Mustafa Kemal’in görüntüsünün bulunmadığı karikatürlerde, bürokrasiden yalnızca İsmet Paşa veya Tevfik Rüştü Bey gibi isimlere yer verilebilmiştir.[441]

Baskı ortamına rağmen “gerçeği söylemeye” çalışan istisnalar ise sistem tarafından tasfiye edilmiştir. Bunun en çarpıcı örneği Cemil Cem’dir. 1927’de çizdiği “Ah bir vergisiz memleket olsa!” karikatürü nedeniyle hapis cezası alan Cemil Cem; özellikle Yavuz Zırhlısı yolsuzluğu nedeniyle Yüce Divan’da yargılanan Bahriye Vekili Topçu İhsan (Eryavuz) üzerine karikatürler çizerek onu eleştirilerin odağına yerleştirmiştir. Ancak Kurtuluş Savaşı kadrolarından gelen bir bakanın sert bir şekilde eleştirilmesi “Başkent”in tepkisini çekmiş ve süreç derginin kapanmasıyla sonuçlanmıştır.[442]

Dönemin mizahındaki bu içeriksel dönüşüme, yapısal bir kırılma da eşlik etmiştir. 1928 Harf İnkılabı, yazılı mizah için “öncesi ve sonrası” diye kesin bir geçerlilik ayrımı yaratmış; hem büyük bir bitişi hem de yeni bir başlangıcı temsil etmiştir.[443] Balcıoğlu’na göre; 1923 – 1928 döneminde, “biri özgür ve canlı, diğeri sıkıcı ve tekdüze olmak üzere”, Cumhuriyet’in geleceğini belirleyen ve yapısını ortaya koyan iki aykırı yapı gözlemlenmiştir.[444] 1930’daki kısa süreli Serbest Fırka denemesi bir kenara bırakılırsa, 1923’ten 1945’e kadar süren dönem; muhalefetin sustuğu, mizahın “resmi” ideolojiyle bütünleştiği bir kuluçka evresidir. Mizahın yeniden “canlı” bir muhalefet aracına dönüşmesi ve genç kadroların sahneye çıkması için İkinci Dünya Savaşı’nın bitimini ve çok partili hayata geçişi beklemek gerekecektir.[445]

---

[440] Sertaç Timur Demir, *Türkiye’de Mizah Dergileri…*, s. 17

[441] Sultan Berna Akkoyunlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Basınında Karikatür…*, s. 228.

[442] Turgut Çeviker, *Karikatürkiye…*, s. 24

[443] Semih Balcıoğlu, Ferit Öngören, *50 Yılın Türk Mizah ve Hicvi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1976, s. 70-71.

[444] Semih Balcıoğlu, Ferit Öngören, *50 Yılın Türk Mizah ve Hicvi…*, s. 77

[445] Semih Balcıoğlu, Ferit Öngören, *50 Yılın Türk Mizah ve Hicvi…*, s. 67-68.

Türkiye en uzun süreli yayınlanan mizah gazetesi olan *Akbaba* ilk sayısında kendisini "milletsever mizah gazetesi" olarak tanımlamış ve uzun ömürlü olmayı dileyerek yeni rejime bağlılığını vurgulamıştır.[446] Nitekim bu dergi Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte oluşan boşluğu doldurarak kısa sürede kendi kimliğini kazanmıştır. Yeni rejimin ilk yıllarında ortaya çıkan diğer mizah dergilerinden *Zümrüdüanka*[447] (1923-1925), *Kelebek*[448] (1923-1924), *Papağan*[449] (1924-1928), *Yeni Kalem*[450] ve 1927'de Cemil Cem'in yeniden çıkardığı *Cem*[451] dergisi de eski dönemin mizah mirasını devralarak yayın yapmışlardır. Bu dergiler içerik ve üslup bakımından İkinci Meşrutiyet'ten gelen klasik mizah anlayışını sürdürmekle birlikte, Cumhuriyet'in uluslaşma ve modernleşme programına da destek veren yayın politikaları izlemişlerdir.[452]

---

[446] *Akbaba*, S. 1, 7 Aralık 1922, s. 1

[447] *Zümrüdüanka*, 11 Ocak 1923'te haftada iki kez (Pazartesi-Perşembe) yayımlanmaya başlayan önemli bir mizah dergisidir. Sahibi Semih Lütfi Erciyas olup yazar kadrosunda Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Peyami Safa, Selami İzzet Sedes, Ahmed Lütfi; çizer kadrosunda ise Ramiz Gökçe, Ratip Tahir (Burak), Ahmet Münif (Fehim), Cemal Nadir ve Cevat Şakir (Halikarnas Balıkçısı) gibi isimler yer almıştır. Yeni rejimin inkılaplarını ve toplumsal dönüşümünü hicveden eleştirel bir yayın politikası benimseyen dergi, geleneksel yaşam tarzı ile modernleşme arasındaki çatışmaları mizahi üslupla yansıtmıştır. Ancak bu görece serbest tutum uzun sürmemiş; 23 Nisan 1925 tarihli 224. sayısıyla, Takrir-i Sükûn Kanunu sonrasında kesin olarak kapatılmıştır. Nuray Firidinoğlu Yılmaz, "1923 Nüfus Mübadelesine Mizah Penceresinden Bakmak: Zümrüdüanka" *VAKANÜVİS – Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, C. II, S. 2, 2017, s. 76-91.

[448] *Kelebek*, Cumhuriyet ve Devrimler Dönemi (1923-1928) mizah basınının dikkat çeken yayınlarındandır. Dergi, 12 Nisan 1923'te ilk sayısıyla çıkmış ve 25 Eylül 1924'e kadar toplam 77 sayı yayımlanmıştır. Derginin Müdür-i Mes'ulü Ahmed Şefik ve Mehmed Reşad, müdürü ise Mahmud Es'ad'dır. İçeriğinde dönemin siyasal ve toplumsal gelişmeleri mizahi bir üslupla işlenmiş, Cumhuriyet'in ilk yıllarının ruhunu yansıtan karikatürlere ve yazılara yer verilmiştir. Zeynep Berre Özçelik Damlapınar, "Cumhuriyetin Kuruluş Yıllarında Yayımlanan Dergiler Envanteri: 1923-1938," *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi,* S. 65, 2023.

[449] *Papağan* (1924–1928)**,** 23 Nisan 1924'te *Akbaba*'nın sahipleri Orhan Seyfi Orhon ve Yusuf Ziya Ortaç tarafından haftalık mizah dergisi olarak yayımlanmaya başlamıştır. İlk sayısında derginin "insanları eğlendirmek" amacıyla çıkarıldığı özellikle vurgulanmış, bu doğrultuda yayın çizgisi siyasi polemiklerden ziyade günlük hayatın komik yönlerine ve edebî mizaha odaklanmıştır. Yazar kadrosunda Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Rıza Tevfik Bölükbaşı ve Halil Nihat Boztepe gibi dönemin tanınmış isimleri yer almıştır. Papağan, içerik politikasında nispeten ihtiyatlı ve eğlence ağırlıklı bir yol izleyerek tek parti yönetiminin hassasiyetlerini gözetmiş; halkın gülme ihtiyacını karşılayan fıkra, karikatür ve hikâyelerle dolu sayılar çıkarmıştır. Toplamda 239 sayı yayımlayan dergi, daha sonra kısa süreli ikinci döneminde 91 sayı daha çıkarmış, ancak 1928'de harf inkılâbı ve artan siyasi kontrol ortamı nedeniyle kesin olarak kapanmıştır. Esengül Sağlam, *Papağan Gazetesi İnceleme, Tahlili Fihrist, Seçme Metinler*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2015.

[450] *Yeni Kalem* (1927–1928), 6 Teşrinievvel (Ekim) 1927'den 5 Nisan 1928'e kadar İstanbul'da haftalık olarak yayımlanmış, kısa ömürlü bir edebî ve içtimai mizah dergisidir. Toplamda 25 sayı çıkan derginin imtiyaz sahibi ve idari sorumlusu dönemin tanınmış şair ve yazarlarından Orhan Seyfi Orhon'dur. Dergi, Perşembe günleri yayımlanmış; edebî türlerin yanı sıra aktüel haberler, sosyal meseleler, siyaset ve mizah içerikli yazılara yer vermiştir. İlk sayıları Matbaa-i Ebüzziya, sonraki sayıları sırasıyla Terakki Matbaası **ve** Marifet Matbaası'nda basılmıştır. Sayılarda ele alınan konulara uygun düşen karikatürler ve resimlemelerle, erken Cumhuriyet dönemi mizah basınında özgün bir yer edinmiştir. Yaşar Şimşek, "Kamuran Şerif [Saru]'in Yeni Kalem Dergisindeki Hikâye ve Tiyatroları Üzerine Bir Değerlendirme," *Edebî Eleştiri Dergisi*, "Takvîm-i Vekâyi'den 1928 Yılına Süreli Yayınlar ve Edebiyat" Özel Sayısı, Aralık 2021, s. 448-466.

[451] *Cem* (1927–1929), II. Meşrutiyet yıllarında (1908–1912) çıkardığı mizah dergisiyle ün kazanmış karikatürist Cemil Cem tarafından, uzun bir aradan sonra Cumhuriyet coşkusuyla 1927'de yeniden yayımlanmaya başlanmıştır. İlk sayılarında Cumhuriyet inkılaplarını destekleyen ve yeni devlet adamlarını öven karikatürlere yer veren dergi, kısa sürede siyasi içerikli hicivleriyle dikkat çekmiştir. Cemil Cem'in özellikle hükümet politikalarını eleştiren karikatürleri üzerine kendisine davalar açılmış ve hapis cezaları verilmiştir. Bu durum, tek parti yönetiminin mizah alanında bile çizilen hassas sınırları gösterir niteliktedir. Artan baskılar sonucunda *Cem* dergisi 1928'de kapanmış, ancak harf inkılâbının

Cumhuriyet'in ilk yıllarında mizah basını içinde önemli bir yer edinen *Karagöz* gazetesi, yalnızca uzun ömürlü bir yayın organı olmakla kalmamış, aynı zamanda yeni rejimin ideolojik çizgisini, geleneksel gölge oyunu figürleri Karagöz ve Hacivat'ı kullanarak alaycı bir dille destekleyen önemli bir propaganda aracına dönüşmüştür. Her sayfasında bu ikili aracılığıyla güncel siyasi ve toplumsal eleştirileri geniş kitlelere ulaştırmıştır.[453] Gazete, çoğunlukla sade ve anlaşılır bir dil kullanarak, toplumsal gündemle doğrudan ilişki kurmayı başarmıştır. Cumhuriyet'in kuruluş sürecinde *Karagöz*, "siyasi, mizahi halk gazetesi" kimliğiyle rejimin modernleşme ve uluslaşma programını mizah aracılığıyla pekiştirmiştir.[454]

Karagöz'ün bir diğer önemli özelliği, propaganda işlevini açıkça üstlenmeden toplumsal mesajları iletmesi ve yeni rejimin hedefleriyle örtüşen içerikler üretmesidir. Bu yönüyle gazete, mizah basınındaki eğlence-ticaret sınırını aşıp, ideolojik bir mecraya dönüşerek Cumhuriyet dönemi mizahının yönlendirici unsurlarından biri olmuştur.

Yeni kurulan Cumhuriyet yönetimi, basının kitleleri etkileme gücünü çok iyi bildiği için mizah dergilerine özel bir önem vermiştir. Yeni rejim, Kurtuluş Savaşı sonrasında Ankara'yı destekleyen Türk mizah basınına maddi destekte bulunmuş, onu teşvik etmiştir.[455] Bu tutum, mizah dergilerinin yeni rejimle uyumlu bir çizgide

---

ardından 1929 başlarında Cemil Cem tarafından yeniden yayımlanmaya çalışılmıştır. Bu ikinci dönem, yeni Latin harfleriyle yayımlanan ilk mizah dergilerinden biri olmuş, hatta hükümetin dolaylı desteğini de almıştır. Ancak bu teşebbüs de kısa sürmüş ve dergi Mayıs 1929'da kesin olarak kapanmıştır**.** Bkz. Yasin Kayış, "Cumhuriyet Döneminde Cemil Cem ve Cem Mizah Dergisi," *Çağdaş Türkiye Araştırmaları Dergisi*, C. 18, S. 36, 2018, s. 89-105.

[452] Üstün Alsaç, *Türkiye'de Karikatür, Çizgi Roman ve Çizgi Film*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 32.

[453] Ezgi Tural, "Kemalist İdeoloji İnşa Sürecinde Bir Mizah Dergisi", *SDÜ İfade Dergisi*, C. 5, S. 1, 2023, s. 17-21, 32-33; Abdulgani Arıkan ve Yasemin Gülşen Yılmaz, "Türk Mizah Basını Üzerine Görsel Bir İnceleme: Karagöz Gazetesi," *Selçuk Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 57, 2022, s. 402-425.

[454] Sibel Kılıç, "Cumhuriyet Döneminde Görsel İfade Unsuru Olarak Karagöz Mizah Yayınları" *Balkan Türkoloji Araştırmaları Merkezi Dergisi* (Bal-Tam), S. 33, 2020, s. 103-117.

[455] Aytül Tamer Torun, "Kurtuluş Savaşı'ndan Tek Parti Dönemine İktidar ve Mizah Basını İlişkisi: Devlet Arşivindeki İzler," *Gülmenin Arkeolojisi Ulusal İletişim Kongresi Bildiri Kitabı*, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2011, s. 211-223.

olmasını sağlamaya yönelikti. İktidar, toplumsal dönüşümü halka benimsetme sürecinde basılı yayınları etkin bir iletişim aracı olarak kullanmayı amaçlamıştır. Özellikle devrim kanunlarının ve modernleşme adımlarının halk tarafından kabul görmesi için, hiciv ve karikatürün gücünden faydalanılmıştır. Nitekim Cumhuriyet'in kuruluş döneminde mizah basını, karikatürler aracılığıyla yenilik ve inkılapları halka aktaran önemli bir mecra işlevi görmüştür.[456] Harf inkılabı, kıyafet inkılabı, takvim ve ölçü birimleri değişimi, şapka kanunu gibi devrimler dönemin mizah dergilerinde destekleyici bir üslupla ele alınmış; eskiyi temsil eden alışkanlıklar gerilik unsuru olarak çizilirken, yenilikler ilerlemenin ve "uygarlığın" sembolü olarak sunulmuştur. İktidar yanlısı mizahçılar, nüktedan bir dille yeni rejimin ideallerini kitlelere aşılamaya çalışmışlardır. Bu durum mizah basınını bir tür ideolojik propaganda ve toplumsal rehberlik aracı konumuna taşımıştır. Örneğin, *Yeni Köroğlu*[457] dergisinde Harf İnkılabı doğrudan destekleyici ve teşvik edici bir üslupla resmedilmiştir.

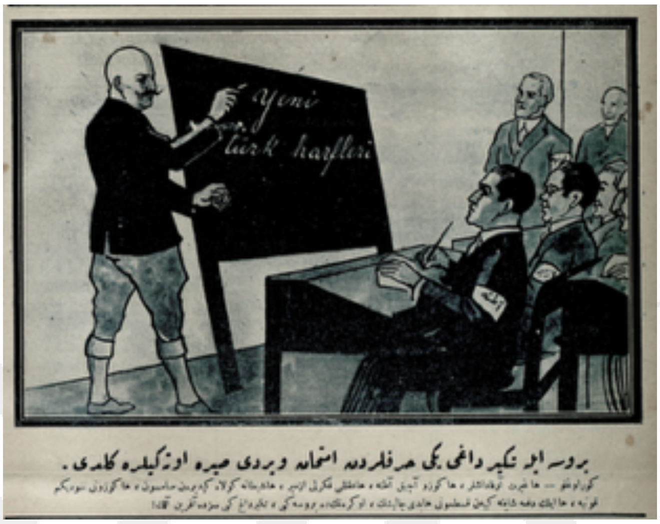
1 Eylül 1928 tarihli 37 numaralı sayıda yayımlanan karikatürde, Bursa ve Tekirdağ'ın yeni harfleri başarıyla benimsemesi, diğer şehirlerin de aynı gayretle "imtihanı geçmesi" için örnek gösterilmektedir. Karikatürde kullanılan ifadeler ("Ha gayret arkadaşlar, ha gözü açık Adana, ha akıllı fikirli İzmir...") yerel kimliklere atıfla inkılabın bir ulusal seferberlik gibi sunulduğunu göstermektedir. Burada şehirler kişileştirilmiş ve her birine Cumhuriyet'in modernleşme sürecine katılması için mizahi bir çağrı yapılmıştır. 12 Eylül 1928 tarihli 40 numaralı sayıda yayımlanan karikatürde ise "Genç Türk inkılabının güneşi" karşısında Arap harflerinin kaçışı betimlenmiştir. Karikatürde bir at arabasının üzerinde eski rejimi, yani Osmanlı düzenini temsil eden figürler — saltanat, hilafet ve geleneksel ulema tipleri — görülmektedir. Arap harfleri ise bu arabaya yetişmeye çalışarak "Aman burada barınmayacağım, beni de alın"

---

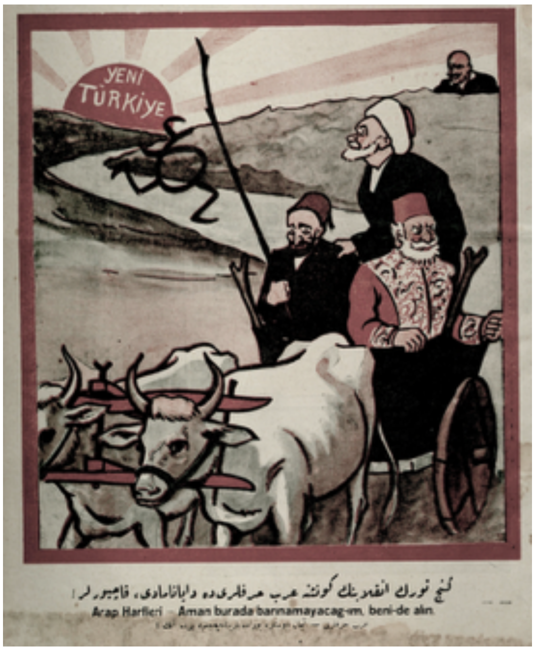
[456] Ferit Öngören, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998, s. 22.

[457] *Yeni Köroğlu*, 6 Nisan 1928'de yayın hayatına başlamış, özellikle Harf İnkılâbı sürecinde toplumu yeni alfabeye alıştırma misyonunu üstlenmiştir. Haftalık olarak yayımlanan dergi, dönemin diğer mizah yayınlarından farklı biçimde açıkça didaktik bir rol üstlenmiş, mizahın yanı sıra okurlara Latin harflerini öğretmeyi hedeflemiştir. Karikatürlerde halkın günlük yaşamı üzerinden eski yazı ile yeni yazı karşılaştırılmıştır. Özellikle "Yeni Türkiye" kavramını vurgulayan görsellerde Arap harfleri "eski" ve "geri kalmış" düzenin sembolü olarak resmedilirken, Latin harfleri modernleşmenin ve medeniyetin simgesi şeklinde sunulmuştur. Bu yönüyle *Yeni Köroğlu*, basın tarihinde mizah aracılığıyla harf devrimine doğrudan katılan ender yayınlardan biri olmuştur. Cumhuriyet'in inkılaplarının halka benimsetilmesinde üstlendiği pedagojik rol, *Yeni Köroğlu*'nu erken Cumhuriyet mizah basınının dikkat çeken örneklerinden biri hâline getirmiştir. Bkz: Aydan Ener Su, "Halka Latin Harflerini Öğreten Bir Mizah Gazetesi: Yeni Köroğlu," *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 47, 2020, s. 57-88.

demektedir. Bu mizahi kurguda, Arap harfleri yalnızca “eski” ve “geriliği” temsil eden bir unsur değil, aynı zamanda çökmüş olan Osmanlı düzeninin sembolik yol arkadaşlarından biri olarak resmedilmiştir. Buna karşılık Latin harfleri, Cumhuriyet’in “genç inkılabının güneşi” altında modernleşme ve medeniyetin kaçınılmaz simgesi olarak öne çıkarılmıştır.

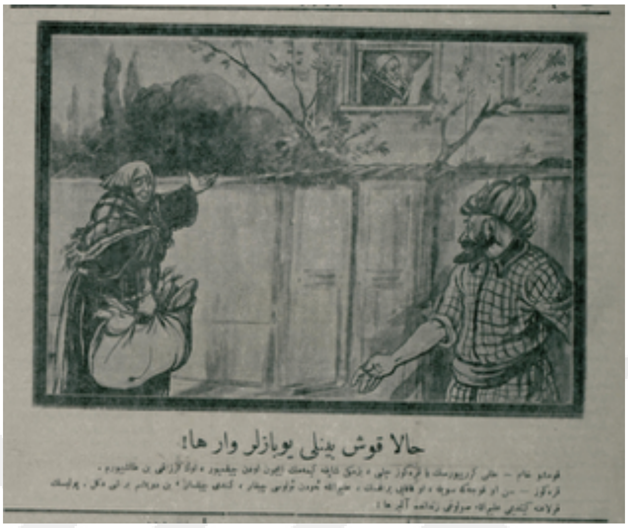


Şekil 12. Yeni Köroğlu, S. 37, 1 Eylül 1928
Bursa ile Tekirdağ yeni harflerden imtihan verdi sıra ötekilere geldi”
“Köroğlu – Ha gayret arkadaşlar, ha gözüaçık Adana, ha akıllı fikirli İzmir, ha şeytana klah giydiren Samsun, ha gözünü sevdiğim Konya, ha ilk defa şapka giyen Kastamonu, haydi çalışın, öğrenin de Bursa gibi Tekirdağ gibi siz de aferin alın!

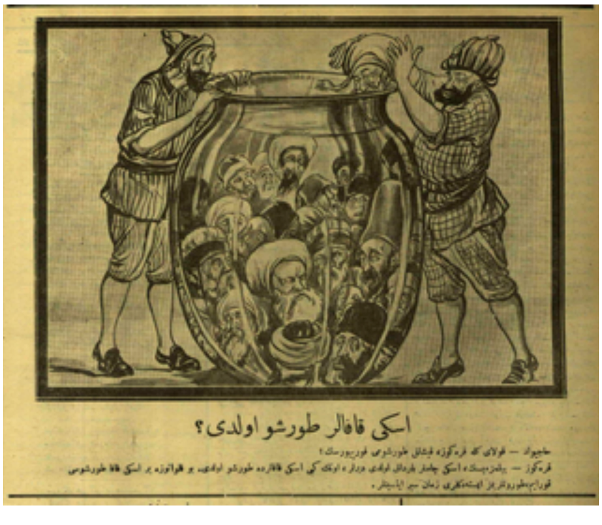

YENİ
TÜRKİYE
Arap Harfleri – Aman burada barınmayacag-ım, beni-de alın.

Şekil 13. Yeni Köroğlu, S. 40, 12 Eylül 1928
Genç Türk inkılabının güneşine Arap harfleri de dayanamadı kaçıyorlar1
Arap Harfleri – Aman burada barınmayacağım beni de alın.

Kimi zaman devrim ideallerin aktarımı sert bir uyarı tonuna dönmüştür. Örneğin; “Hala kuş beyinli yobazlar var ha!” ve “Eski kafalar turşu oldu!” başlıklı karikatürlerde Karagöz şapka devrimine karşı duranları doğrudan ölümle tehdit etmekten çekinmez.

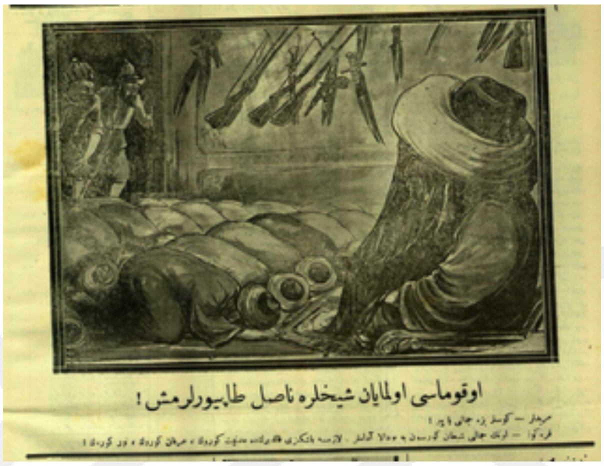

حالا قوش بینلی یوبازلر وار ها!

Şekil 14. Karagöz, S. 1851, 12 Kanunuevvel 1341 [1925]
Hala kuş beyinli yobazlar var ha!
Komşu Hanım – Halimi görüyorsun ya Karagöz çelebi, bizimki şapka giymemek için evden çıkmıyor, evin erzakını ben taşıyorum.
Karagöz – Sen o kocana söyle, o kafayı bıraksın, alimallah evden ölüsü çıkar, kendisi çıkamaz, ben demişim bir şey değil. Polisin kulağına gitti mi alimallah soluğu zindanda alı ha!


اسکی قافالر طورشو اولدی؟

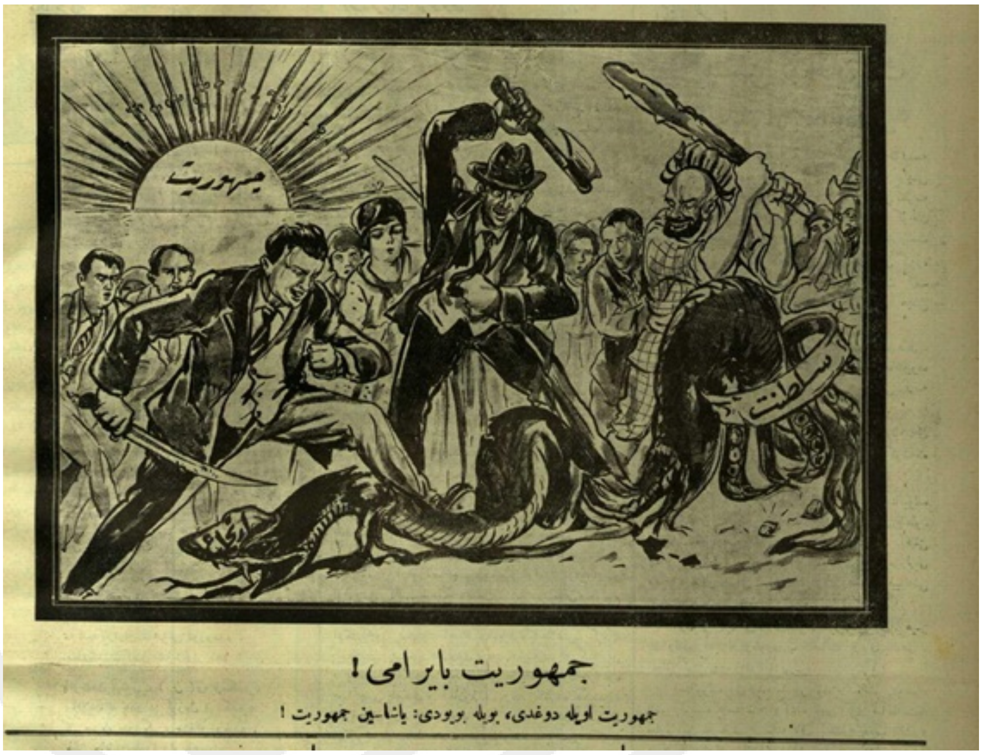
Şekil 15. Karagöz, S. 1852, 16 Kanunuevvel 1341 [1925]
Eski kafalar turşu oldu?
Hacivat – Kolay gele Karagöz, kışlık turşu mu kuruyorsun?
Karagöz – Bilmez misin, eski çamlar bardak oldu derler, onun gibi eski kafalar da turşu oldu. Bu kavanoza bir eski kafa turşusu kurayım, torunlarımız istedikleri zaman seyretsinler.

“Okuması olmayan şeyhlere nasıl tapıyorlarmış!” başlıklı karikatürde ise *Karagöz*, Cumhuriyet’in tarikat ve şeyhlik kurumlarına yönelttiği eleştiriyi mizahi bir üslupla aktarmıştır. Çizimde müritler, şeyhlerinin önünde secde ederken resmedilmiş, Karagöz ise “Başınızı kaldırın da medeniyet görün, irfan görün, nur görün!” sözleriyle geleneksel bağlılık biçimlerini küçümseyerek yerine Cumhuriyet’in akıl, irfan ve medeniyet idealini koymuştur. Bu karikatür, Cumhuriyet’in ilk yıllarında irtica ve gericiliğe karşı verilen ideolojik mücadelenin mizah basınına nasıl yansıdığını gösteren önemli örneklerden biridir.


اوقوماسی اولمایان شیخلره ناصل طاپیورلرمش !

Şekil 16. Karagöz, S, 1802, 20 Nisan 1925
Okuması olmayan şeyhlere nasıl tapıyorlarmış!
Mürid – Göster bize cemalini ya pir!
Karagöz – Onun cemalini şeytan görsün be budala adamlar. Başınızı kaldırın da medeniyet görün, irfan görün, nur görün!

Şeyh-mürid sahnesinde gericiliği cehalet ve körü körüne bağlılık üzerinden hicveden *Karagöz* gazetesi, propaganda unsurları taşıyan başka bir çizimde Cumhuriyet’i doğrudan “irtica” ve “saltanat”a karşı verilen bir mücadele olarak temsil etmiştir. Ekim 1926 tarihli Cumhuriyetin üçüncü yıldönümü vesilesi ile yayınlanan karikatürde, arka planda doğan güneşin ortasında “Cumhuriyet” yazısı yer almakta; bu sembol, yeni rejimin aydınlık geleceğini temsil etmektedir. Ön planda ise modern giysili, şapkalı erkekler ve bir kadın figürü, Karagöz’le birlikte, başında “irtica”, kuyruğunda “saltanat” yazan yılan-canavar karışımı bir yaratığı kılıç, balta ve sopalarla yok etmeye çalışmaktadır. Bu görselde Cumhuriyet, hem toplumsal bir birliktelik hem de modernleşme süreciyle özdeşleştirilmiş; erkeklerle birlikte kadının da bu mücadelede yer alması dikkat çekici bir noktadır. Böylece karikatür, rejimin ideolojik mesajını görselleştirirken aynı zamanda “Cumhuriyet = halkın topyekûn mücadelesi” eşleştirmesini yapmaktadır.


جمهوریت
سلطنت
جمهوریت بایرامی!
جمهوریت اویله دوغدی، بویله بویودی: یاشاسین جمهوریت!

Şekil 17. Karagöz, S. 1838, 8 Teşrinievvel 1342 [1926]
Cumhuriyet Bayramı!
Cumhuriyet öyle doğdu, böyle büyüdü: yaşasın cumhuriyet!

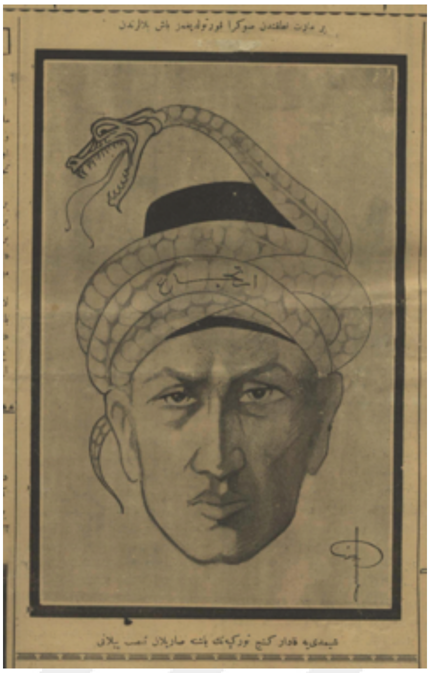
Örnekleri verilen çizimlerde de görüleceği üzere 1925-1928 arası mizah basını hem rejimin reformlarını meşrulaştırmış hem de geniş halk kesimlerine yeni rejimin "aydınlanma" söylemini mizah aracılığıyla ulaştırmıştır.

Tek parti yönetimi (1923-1945) boyunca, iktidar yanlısı olmayan mizah yayınlarının yaşamasına izin verilmemişti. Muhalif olabilecek sesler ya dönüştürülmüş ya da susturulmuştu. Basın-iktidar ilişkisi gelgitli olmakla birlikte, genel olarak yalnızca hükümetçe onaylanan mizah mecmualarının yayımlanabildiği bir dönem yaşandı.[458] Bu koşullar altında, *Akbaba* dergisi de özellikle 1920'lerin sonundan 1940'ların ortasına kadar iktidarın politikalarına yakın durmuş; tek parti ideolojisini destekleyen, inkılapları öven içerikler üretmiştir.[459]

---

[458] Aytül Tamer Torun, "Kurtuluş Savaşı'ndan Tek Parti Dönemine İktidar ve Mizah Basını İlişkisi…, s. 211-223.

[459] Bkz. Levent Cantek, *Şehre Göçen Eşek*, s. 54, 59, Ayrıca Bkz. s. 63-86 "Siyasal İktidar – *Akbaba* İlişkisi"


بر مارت نطقندن صوكرا قورتولديغمز باش بلالرندن
ارتجاع
شيمدی‌یه قدار گنج تورکیه‌نك باشنه صاریلان تعصب ییلانی

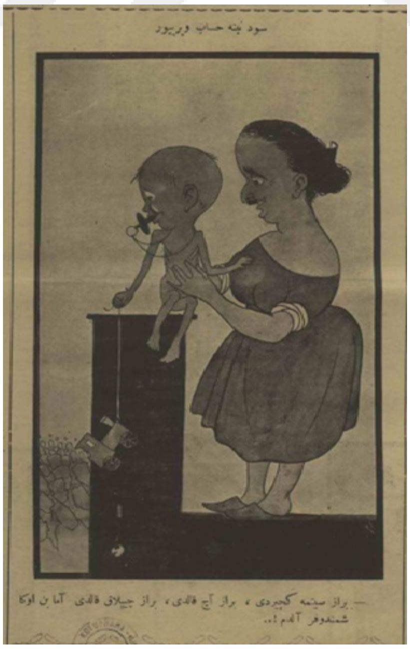
Şekil 18. Akbaba, S. 131, 6 Mart 1340 [1924]
Bir Mart nutkundan sonra kurtulduğumuz baş belalarından.
Şimdiye kadar genç Türkiye'nin başına sarılan taassup yılanı (yılan şeklindeki sarıkta "irtica" yazmakta)

Mizahın propaganda aracı olarak kullanımına örnek olacak şekilde, 1930'larda devlet eliyle düzenlenen halk eğitimi kampanyaları ve kalkınma hamleleri de mizah sayfalarına yansımıştır. Halkevleri ve Milli Bayramlar, mizah dergilerinin karikatürlerinde övgüyle işlenmiş; okuma-yazma seferberliği veya yurttaşlık bilgisi kampanyaları nükteli çizgilerle desteklenmiştir. Böylece mizah, bir yandan eleştiri işlevini sürdürmekle birlikte, diğer yandan dönemin resmi ideolojisinin popülerleştirilmesine hizmet etmiştir. Bu durum, mizah basınının nispeten özgün hiciv tonunu sınırlasa da ona geniş kitlelere ulaşma ve "yeni insan" tipini şekillendirme misyonu yüklemiştir.

Erken Cumhuriyet döneminde mizah basını, siyasi şartlara ve iktidar-basın ilişkilerine bağlı bir gelişim seyri izlemiştir. 1925 yılında çıkarılan Takrir-i Sükûn Kanunu ile birlikte fikir özgürlükleri ve mizah basını üzerinde ciddi bir denetim mekanizması kurulmuştur. Siyasi eleştiri gücüyle bilinen mizah yayınları, devrin basın rejimleri ve hükümet tedbirleri doğrultusunda kontrol altında tutulmaya çalışılmış; bu durum bazı dönemlerde sansüre ve yayınların durdurulmasına yol açmıştır. Bu baskıcı iklimde mizahçılar, doğrudan politik şahsiyetleri hedef almak yerine, toplumun ve devletin aksayan yönlerini kendine has bir üslupla ortaya koyma yoluna gitmişlerdir.

Çizerler ve yazarlar; politik muhataplar yerine hayat pahalılığı, karaborsacılık ve iktisadî sıkıntılar gibi gündelik meseleleri merkeze alan bir mizah anlayışını benimsemişlerdir.[460] Böylece mizah basını, iktidarın çizdiği sınırlar dahilinde kalarak eleştiri işlevini daha çok sosyal ve ekonomik aksaklıklar üzerinden sürdürmüştür.

Bu kontrollü eleştirinin sınırlarının tam olarak çizilmediği erken Cumhuriyet döneminde, basına yönelik kısıtlamalar henüz tam anlamıyla uygulanmaya başlamadan önce daha sert ve "küçük düşürücü" addedilebilecek siyasal karikatürler de yayımlanabilmekteydi. Nitekim *Akbaba*'nın 20 Ekim 1924 tarihli sayısında yer alan "Sütnine hesap veriyor" başlıklı karikatür bu duruma çarpıcı bir örnektir. Karikatürde İsmet İnönü, bir kadın kılığında resmedilmiş; kucağında zayıf, bakımsız ve sağlıksız bir bebek taşımaktadır. Bebeğin elinde ise bir oyuncak tren vardır. Bu betimleme, hükümetin ekonomik ve toplumsal sorunlar karşısında halkı yeterince besleyip büyütemediği, buna rağmen kaynakları büyük maliyetli demiryolu yatırımlarına yönelttiği eleştirisini simgeler. Karikatür, hem İnönü'nün doğrudan hicvedilmesi hem de hükümet politikasının başarısızlıkla özdeşleştirilmesi bakımından muhalif bir söylem üretmiştir.

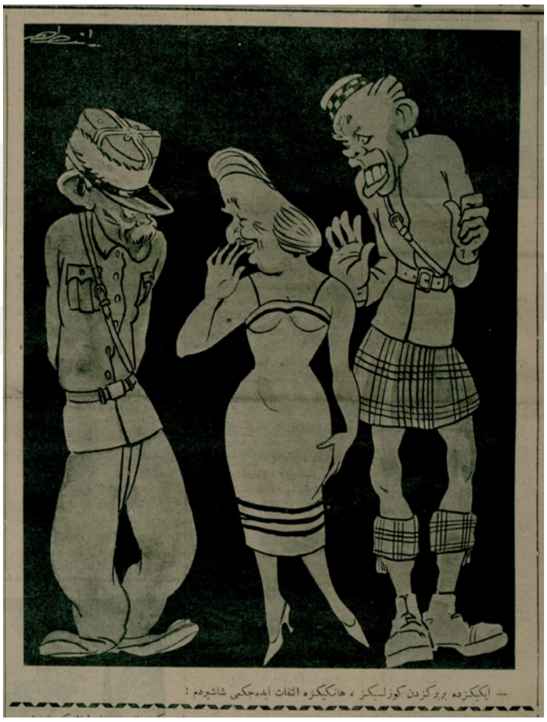

سود ننه حساب وریور
— براز صیتمه کچیردی ، براز آچ قالدی ، براز چیلاق قالدی آما بن اوكا
شمندوفر آلدم !..

Şekil 19. Akbaba, S.196, 20 Teşrinievvel 1340 [1924]
Sütnine hesap veriyor
– Biraz sıtma geçirdi, biraz aç kaldı, biraz çıplak kaldı, ama ben ona şimendifer aldım!..

---

[460] Ömer Faruk Yücel "Türk Mizah Basınının Gelişimi ve Özellikleri Üzerine Tarihsel Bir Değerlendirme…,", s. 1129-1130.

16 Nisan 1925 tarihli Zümrüdüanka'da yayımlanan ve İsmet İnönü'yü bir kadın figürü olarak resmeden başka bir karikatürde ise İnönü'nün Avrupalı erkek figürlere yönelttiği flörtöz jestler eşliğinde yer alan "İkiniz de birbirinizden güzelsiniz, hanginize iltifat edeceğimi şaşırdım!" ifadesi, Cumhuriyet yönetiminin dış politika yönelimlerini cinsiyetlendirilmiş bir hiciv diliyle eleştirmektedir. Bu temsil, hem İnönü'nün doğrudan hedef alınması hem de devlet siyasetinin alaya açık bir biçimde sahnelenmesi bakımından, erken Cumhuriyet mizah basınında sınırları zorlayan bir söyleme işaret eder. Bu karikatürün yayımlanmasından yalnızca bir sayı sonra Zümrüdüanka'nın yayın hayatının sona ermesi[461], Takrir-i Sükûn sonrasında siyasal hicvin ne ölçüde daraltıldığını somut biçimde göstermektedir.

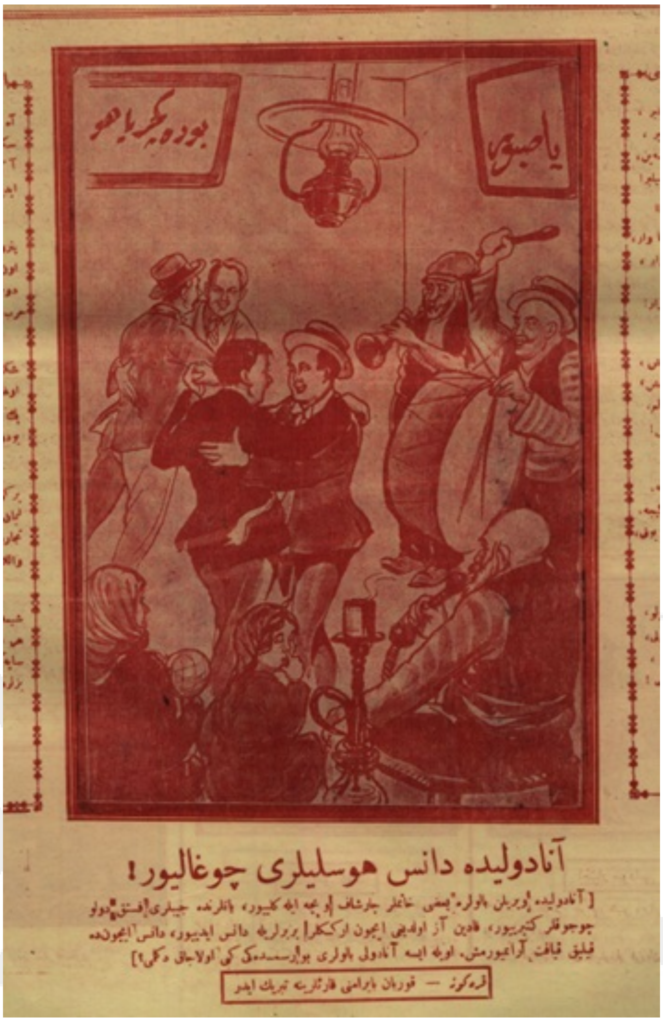

— ایکیکزده بربرکزدن کوزلسکز ، هانکیکزه التفات ایده‌جکمی شاشیردم !

Şekil 20 – Zümrüdüanka, S. 223, 16 Nisan 1925
İkiniz de birbirinizden güzelsiniz, hanginize iltifat edeceğimi şaşırdım!

---

[461] Zümrüdüanka, Cumhuriyet yönetimini genel hatlarıyla destekleyen bir yayın çizgisine sahip olmakla birlikte, Takrir-i Sükûn Kanunu sürecinde özellikle basına yönelik baskıları ve siyasal alanın daraltılmasını hiciv yoluyla eleştiren karikatür ve yazılar yayımlamıştır. Nilgün Firidinoğlu Yılmaz'ın ayrıntılı biçimde gösterdiği üzere gazete, Takrir-i Sükûn sonrasında İstanbul basınında oluşan korku atmosferini, kapatılan gazeteler, susturulan gazeteciler ve içeriklerin giderek "zararsız" alanlara çekilmesi üzerinden ele almış; bu eleştirel tutum, Zümrüdüanka'nın 1925 Nisanı sonunda yayın hayatına son vermesiyle neticelenmiştir. Bu kapanış, erken Cumhuriyet döneminde mizah basınının siyasal iktidarla kurduğu gerilimli ilişkinin sınırlarını göstermesi bakımından anlamlıdır. Bkz. Nilgün Firidinoğlu Yılmaz, *Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Bir Mizah Gazetesi: Zümrüdüanka*, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2016, s. 56-65.

Mizah yoluyla toplumsal baskıları yumuşatmayı ve halkın nabzını tutmayı da belli ölçüde yararlı görmüşlerdir. Örneğin *Karagöz*, rejimin inkılaplarını ve Cumhuriyet'in ilerleme ideallerini destekleyen pek çok karikatüre yer vermekle birlikte, kimi zaman da modernleşme pratiklerini alaya alan ancak ölçülü çizimler yayımlamıştır. Nitekim 21 Haziran 1926 tarihli "Anadolu'da dans heveslileri çoğalıyor!" başlıklı karikatür, bunun çarpıcı bir örneğini sunar. Resimde, Anadolu'da düzenlenen baloların "yerel koşullara uyarlanmış" biçimi hicvedilmektedir. Şapkalı ve sayıca çok erkekler birbirleriyle dans ederken, müzik davul-zurna ile icra edilmekte, yan tarafta nargile içen bir adam, burnunu karıştıran çocuk ve bir Anadolu kadın figürü bu sahneyi izlemektedir. Alt yazıda ise Anadolu'da balolara çarşaf ve peçeyle gelen kadınların, yanlarında cepleri fıstık dolu çocuklar getirdikleri, dans için kılık kıyafete bakılmadığı gibi ironik ifadeler yer almaktadır. Resimde ayrıca duvarlarda asılı olan "Ya sabır" ve "Bu da geçer ya hu" yazılı levhalar, modernleşme ile gelen yeni yaşam biçimlerine karşı toplumun tepkisini ironik bir şekilde yansıtır. Bu ifadeler, sahnenin mizahi abartısını derinleştirerek balo kültürünün Anadolu'daki yerel alışkanlıklarla uyuşmazlığını daha da görünür kılar. Bu karikatür, Cumhuriyet devrimlerinin Anadolu toplumuna aktarılması sürecinde yaşanan kültürel gerilimi mizahi bir dille görünür kılar. Karagöz, burada Batılı balo ve dans kültürünün Anadolu'daki toplumsal gerçeklikle karşılaşmasını grotesk bir manzara olarak resmeder. Böylelikle gazete, bir yandan modernleşme hamlelerine destek sunarken öte yandan bu yeniliklerin uygulanışını "uyumsuz" ve "gülünç" sahneler üzerinden hicvederek tartışmaya açmıştır. Bu durum, mizah basınının yalnızca rejim yanlısı bir propaganda aracı değil, aynı zamanda toplumsal dirençleri ve modernleşme süreçlerindeki çelişkileri açığa çıkaran bir mecra olduğunu göstermektedir.


بوزه بكر ياهو
ياصبور
آنادولیده دانس هوسليلری چوغالیور!
قره‌گوز — قوربان بایرامی قارئلرینه تبریک ایدر

Şekil 21. Karagöz, S. 1906, 21 Haziran 1926
Anadolu'da dans heveslileri çoğalıyor!
Anadolu'da verilen balolara bazı hanımlar çarşaf ve peçe ile geliyor, yanlarında cepleri fıstık dolu çocuklar getiriyor, kadın az olduğu için erkekler birbirleriyle dans ediyor, dans için de kılık kıyafet aranmıyormuş. Öyle ise Anadolu baloları bu resimdeki gibi olacak değil mi?

Basının tamamen susturulması yerine, sınırları iktidarca çizilmiş bir mizah anlayışının, bu dönemde rejimin emniyet supabı işlevi gördüğü söylenebilir. Örneğin, ekonomik sıkıntılar veya bürokrasi eleştirileri, doğrudan hükümeti hedef almadan, genel ve soyut düzeyde mizahın konusu yapılabiliyordu. Ancak devletin hassas olduğu Mustafa Kemal Atatürk ve inkılapların saygınlığı gibi konular, mizah için dokunulmaz alanlardı. Bu konularda sert bir oto-sansür mekanizması çalışmış ve hiçbir mizah yayınında doğrudan lider kadroya yönelik alay veya ağır eleştiri görülmemiştir. Sonuç olarak mizah, bir muhalefet aracı olmaktan ziyade tek parti döneminde bir meşruiyet üretme aracı haline getirilmiştir.[462]

Nitekim 1925-1928 arasında sürekli yayın yapabilen mizah dergilerinin tamamı iktidarın onayladığı yayınlardır. 1931 yılında çıkarılan yeni *Matbuat Kanunu* ise sansürü kurumsallaştırarak, hükümete "kamu düzenini bozduğu" gerekçesiyle yayın kapatma yetkisi vermiştir.[463] Bu dönemde *Akbaba* dahi dolaylı sansürden etkilenmiş; Latin harflerine geçiş sürecinde okur kitlesinin azalması ve 1930'lardaki siyasi atmosferin gerginliği nedeniyle 1931-1933 arasında yayınına ara vermek zorunda kalmıştır.[464]

Erken Cumhuriyet yılları, Türkiye'de kapsamlı bir toplumsal dönüşümün yaşandığı; aile yapısından giyim-kuşama, geleneklerden günlük hayat alışkanlıklarına değin pek çok alanda yeniliklerin hayata geçirildiği bir dönemdir. Mizah basını da bu dönüşümlerin adeta bir kaydedicisi ve eleştiricisi olmuştur. Modernleşmenin getirdiği değişimler, özellikle şehir hayatında, mizah dergilerinin sayfalarında hem hicvedilmiş hem de desteklenmiştir. Mizah, modernleşme hamlesini destekler bir tonla eski ile yeniyi karşılaştırmıştır.

Aile ve ahlak hayatındaki dönüşümler de mizah basınının merceğindedir. Özellikle şehirli orta sınıf aile yaşantısında meydana gelen değişiklikler (örneğin kız çocuklarının okula gitmeye başlaması, gençlerin evlenme tercihlerini kendilerinin yapması, evlerde yeni eğlence ve tüketim alışkanlıklarının belirmesi) fıkralara ve karikatürlere yansımıştır. Bu dönemde mizah dergileri bir yandan geleneksel aile değerlerini muhafaza eden bir dil kullanırken, diğer yandan modern yaşamın getirdiği kimi "gariplikleri" mizahi dille eleştirmiştir. Örneğin, Batılı tarzda dans eden gençler, sinemaya giden aileler, plaj kültürü gibi o dönem için yeni sayılabilecek olgular hiciv konusu yapılmıştır. Bazı karikatürlerde anne babalar, "bu yeni adetlere ayak uyduramayan kuşak" olarak tipleştirilirken; gençler ise Frenk modasına özenen tipler olarak resmedilip tiye alınmıştır. Burada mizah, kuşak çatışmasını ve modernleşmenin hızını konu alarak, aslında toplumun kendi içindeki gerilimleri gülmece yoluyla ortaya koymuştur. Mizahçılar sık sık “aşırılıklara” karşı uyarmaktan da geri kalmamıştır: Örneğin lüks düşkünlüğü, kumar, sürekli eğlence peşinde koşma gibi davranışlar eleştirel mizahın hedefi olmuştur. Bu sayede mizah basını hem modernleşme ideolojisine destek veren hem de toplumsal yozlaşma gördüğü noktaları uyaran bir işlev üstlenmiştir denebilir.

---

[462] Aytül Tamer Torun, "Kurtuluş Savaşı'ndan Tek Parti Dönemine İktidar ve Mizah Basını İlişkisi…, s. 211-223.

[463] Hıfzı Topuz, *100 Soruda Türk Basın Tarihi…*, s. 150-152.

[464] Uygur Kocabaşoğlu, "1919–1938 Dönemi Basınına Toplu Bir Bakış," *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın Yayın Yüksekokulu Yıllığı*, Ankara, 1981, s. 105-125.

Kadınların toplumsal konumundaki değişim ise mizah dergilerinin özel bir ilgi alanı olmuştur. Cumhuriyet, kadını kamusal alana çıkarmaya, eğitime ve iş hayatına katmaya çalışırken; mizah basını kadının bu yeni rolünü çoğu zaman “yenileşme ve Batılılaşma göstergesi” olarak ele almıştır. Özellikle 1920’lerin sonu ve 1930’larda, dergilerdeki karikatür ve hikayelerde “modern Türk kadını” imgesi belirginleşir. Ancak mizahçıların kadın temsili her zaman olumlu ya da yüceltici olmamıştır. Eril mizah dilinin sürekliliği, Osmanlı mizahından devralınan kalıp yargıların Cumhuriyet döneminde de önemli ölçüde devam etmesine yol açmıştır. Pek çok mizah yazısında ve karikatürde kadınlar genellikle “harcama meraklısı, süse düşkün, yüzeysel konularla ilgilenen” kişiler olarak tasvir edilir. Örneğin modaya uygun giyinmeye çalışan şehirli kadın tipine hemen her dergide rastlanır ve bu tip genellikle “kocasının parasını bonkörce harcayan” hafifmeşrep bir tip olarak çizilir.

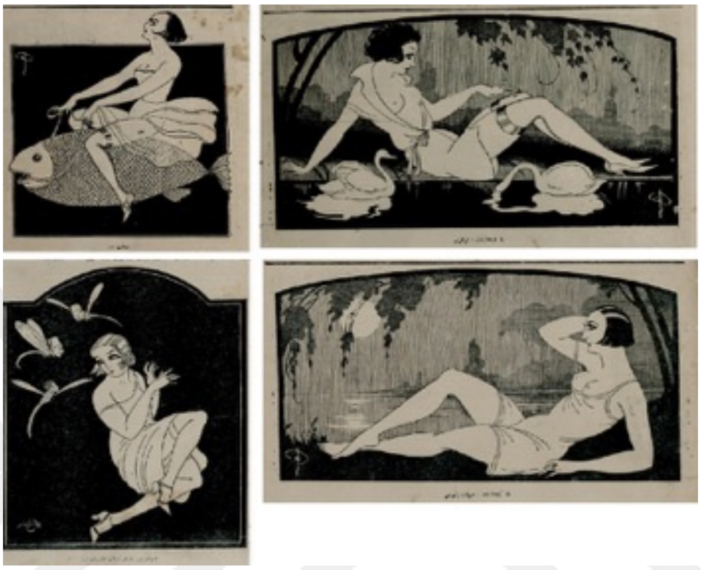
Cumhuriyet’in ilk yıllarında kadın temsiline dair dikkat çekici örnek ise *Papağan* dergisidir. 23 Nisan 1924’te Orhan Seyfi (Orhon) tarafından yayımlanmaya başlayan dergi, Yusuf Ziya Ortaç ve Osman Cemal Kaygılı gibi dönemin güçlü edebi kadrosuna sahip olmasına rağmen, yazınsal ve görsel muhtevasının merkezine “kadın” unsurunu yerleştirmiştir. İmtiyaz sahibi Orhan Seyfi, derginin içeriğini “şuh, çapkın ve serbest” olarak tanımlarken, bu üslubun kaba ve çirkin olmadığını, aksine “zarif ve edebî bir kıymet” taşıdığını iddia etmiştir.[465] Ancak bu “edebilik” vurgusu, aslında kadın bedeninin bir seyirlik nesne olarak sunulmasını estetik bir kılıfla meşrulaştıran eril bir strateji olarak okunabilir.

Nitekim *Papağan*, özellikle 1926’ya kadar neredeyse tüm içeriğini kadın bedenini merkeze alan görseller üzerine inşa etmiş, kimi zaman “pornografik estetiği” çağrıştıran “fantezi kadın” çizimleriyle öne çıkmıştır. Kadın bedeni bireysel kimliğinden sıyrılarak bir baştan çıkarma aracına dönüştürülmüştür. Derginin bu yönü,

---

[465] Esengül Sağlam Can, “Meşâhîrin Karnaval Alayı”: Papağan Gazetesi’nde Devrin Edebiyatçılarından Bahseden Mizahî Yazılar, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 23, Haziran 2021, s. 39.

Cumhuriyet’in kamusal alana çıkarmaya çalıştığı “yeni kadın” idealinden farklı olarak, kadını daha çok özel tüketimin nesnesi haline getiren eril mizah anlayışına işaret eder. Nitekim *Papağan*, kapak ve iç sayfalarında sunduğu bu erotik kadın imgesiyle, dönemin mizah basınında kadın temsilinin yalnızca modernlik ve kamusallık üzerinden değil, aynı zamanda bedenselleştirme ve cinselleştirme üzerinden de inşa edildiğini göstermektedir.



Şekil 22. Papağan, S. 16, 17; 6 , 13 Ağustos 1340 [1924]

Eril mizah dilinin sürekliliği yalnız içerikte değil, sektörel yapı itibarıyla da gözlemlenir: Mizah dergilerinin yazar ve çizer kadroları neredeyse tamamen erkeklerden oluşmaktadır. Kadın karikatürist veya mizah yazarı yetişmesi istisnai kalmıştır. Bu durum, mizah basınındaki kadın temsillerinin de erkek bakış açısıyla şekillenmesine yol açmıştır. Sonuç olarak, Cumhuriyet’in getirdiği onca yeniliğe rağmen, mizah basınında kadın imgesi büyük ölçüde geleneksel ve stereotipik kalmış, dildeki cinsiyetçi nüanslar devam etmiştir. Genel tabloyu değerlendirdiğimizde, kadın temsilinde kısmi değişimler görülse de “eril mizah” anlayışının temel özelliklerinin süreklilik arz ettiğini söylemek mümkündür.

Sonuç olarak, Cumhuriyet’in tek parti döneminde mizah basını, hem inkılapların halka benimsetilmesinde bir propaganda aracı olarak işlev görmüş, hem de yeniliklerin yarattığı toplumsal çelişkileri hiciv yoluyla gündeme taşımıştır. 1946 sonrasında çok partili hayata geçişle birlikte mizah basını, Demokrat Parti iktidarıyla muhalefet arasındaki siyasi mücadelelerin bir arenasına dönüşmüştür. *Akbaba*, bu dönemde de etkisini sürdürürken[466], Demokrat Parti yanlısı mizah gazeteleri de ortaya çıkmış; örneğin *Ali Dayı*[467] gibi yayınlar, iktidarın söylemini destekleyen bir propaganda aracı işlevi görmüştür.

2.4 İkinci Meşrutiyetten Cumhuriyete Kadının Mizah Basınında Yer Alma Biçimleri

Mizah basını, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecinde yalnızca toplumsal olayları hicveden bir mecra değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rejimini kuran, yeniden üreten ve meşrulaştıran ideolojik bir alan olarak işlev görmüştür. Bu dönemde kadın bedeni, ulusal kimliğin, modernleşme projesinin ve toplumsal ahlakın sınırlarını belirleyen en görünür sembolik yüzeylerden biri hâline gelir. Karikatürlerdeki kadın temsilleri, bireysel figürlerin ötesinde, modernleşmenin ideolojik yönelimlerini, ulus inşası süreçlerini ve erkeklik kaygılarını bir arada görünür kılan bir temsil rejimi üretmiştir.

İkinci Meşrutiyet'le birlikte kamusal görünürlüğü artan kadın, bu dönemde özgürlüğün, yeniliğin ve toplumsal dönüşümün alegorik taşıyıcısı olarak ele alınmış; fakat aynı zamanda geleneksel düzenin tehdit altında olduğu yönündeki ataerkil kaygıların başlıca odağı hâline gelmiştir. Modern toplumlarda cinsiyet düzeninin doğa–kültür ikiliği üzerinden kurgulandığını vurgulayan kuramsal yaklaşımlar, dönemin mizah basınındaki temsillerde açık biçimde izlenebilir: kadın bedeni duygusallık, taşkınlık ve doğaya yakınlıkla özdeşleştirilirken; erkek figürü aklın, düzenin ve kamusal otoritenin temsilcisi olarak sunulmuştur. Bu ikili yapı, modernleşme söyleminin toplumsal cinsiyetle kurduğu ilişkinin temelini oluşturur.[468]

Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele yıllarında kadın figürü, ulusun fedakârlığını, sabrını ve direncini temsil eden anne/kadın imgeleri üzerinden yeniden anlamlandırılmış; Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte ise kadın hem modern ulusun vitrini hem de ulusal ahlakın taşıyıcısı olarak konumlanmıştır. Kadının kamusal görünürlüğü bu dönemde "medeniyetin ölçütü" olarak değerlendirilmiş; aynı zamanda bedeninin denetimi modern ulusun ahlaki sınırlarını belirleyen başlıca araçlardan biri hâline getirilmiştir.

---

[466] Bkz. Levent Cantek, *Şehre Göçen Eşek*..., s. 71-81.

[467] 1948-1962 yılları arasında yayımlanan *Ali Dayı*, İkinci Dünya Savaşı sonrası şekillenen yeni dünya düzeninde Amerikan yanlısı ve anti-komünist bir tutum benimseyen siyasi mizah gazetesidir. Demokrat Parti (DP) çizgisini destekleyen yayın, özellikle çok partili hayata geçiş sürecinde ve sonrasında iktidardaki Cumhuriyet Halk Partisi'ne (CHP) yönelik sert eleştirileri ve ideolojik propagandasıyla öne çıkmıştır. Bkz. Hatice Sevinç Çam, T*ürk Basın Tarihinde Bir Siyasi Mizah Gazetesi: Ali Dayı (1948-1962)*, Ankara Üniversitesi, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2025.

[468] Bkz. Sherry B. Ortner, "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" in *Woman, Culture, and Society*, ed. Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere, Stanford University Press, Stanford, CA, 1974, s. 68-87.

Bu temsiller, yalnızca kadınlık imgelerini değil, erkeklik inşasını da dönüştürmüştür. Karikatürlerde erkek figürün kadın karşısında kırılgan, güçsüz veya iktidar kaybı yaşayan bir pozisyonda resmedilmesi; modernleşme sürecinin erkek kimliğinde yarattığı gerilimleri görünür kılar. Böylece mizah basını, modernleşmenin hem kadınlığı hem erkekliği yeniden tanımladığı bir ideolojik alan üretmiştir. Kadınların kamusal alanda artan görünürlüğü, bir yandan ilerlemenin göstergesi olarak sunulurken, diğer yandan toplumsal düzeni tehdit eden bir unsur şeklinde temsil edilmiştir.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde modernleşme söylemi, sadece kadın ve erkek rollerini yeniden tanımlamakla kalmamış, aynı zamanda ahlaki disiplin mekanizmasının kurulması yoluyla toplumsal dönüşümün temel zeminini oluşturmuştur. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin modernleşme projesini derinden şekillendirdiğini vurgulayan çalışmalar,[469] dönemin karikatürlerindeki temsil mantığını anlamak için önemli bir bağlam sunar. Bu süreçte kadın bedeni, hem modern ulusun ilerleme ideallerinin taşıyıcısı hem de toplumsal ahlakın sınırlarını belirleyen bir konumda yer almıştır.

Milliyetçi-modernleşmeci söylem, Batı'nın bireycilik ve rasyonaliteye dayalı değerlerini referans alırken, Osmanlı geçmişine atfedilen bazı pratik ve alışkanlıklardan uzaklaşmayı hedeflemiş; aile yapısını ve gündelik yaşamı modernliğin ölçütleri üzerinden yeniden tanımlamaya yönelmiştir. Bu yönelim, tek eşlilik ve aile merkezli bir toplumsal düzeni öne çıkarırken, bedenlerin kamusal görünürlüğü ve davranış biçimleri etrafında şekillenen kapsamlı bir ahlaki çerçevenin oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Erken Cumhuriyet döneminde yürütülen "cinsel terbiye" tartışmaları, bu çerçevenin yalnızca kadınlara yönelik bir düzenleme alanı olarak değil, kadın ve erkek bedenlerinin arzuları, tutumları ve toplumsal rollerini birlikte ele alan daha geniş bir modernleşme pratiği olarak kurgulandığını göstermektedir.[470] Bu bağlamda modernleşme süreci, kadınların toplumsal konumlarını dönüştürürken, erkekliğe atfedilen davranış ve sorumluluk biçimlerini de yeniden tanımlayan, ulusal ahlakın sınırlarını belirlemeye yönelik bir söylem alanı üretmiştir.

---

[469] Bkz. Ayşe Gül Altınay (der.), *Vatan, Millet, Kadınlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013; *Women in Modern Turkish Society*, ed. Şirin Tekeli, Zed Books, London, 1995; Nilüfer Göle, *Modern Mahrem…*; Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti…*, vd.

Bu ideolojik çerçeve içinde mizah basınında kadın temsilleri belirli kodlar etrafında şekillenmiştir. Kadın figürü kimi zaman modern ulusun ilerleyişini simgeleyen bir aktör, kimi zaman ise bedeni, arzuları veya kamusal görünürlüğü nedeniyle ahlaki çözülmenin işaretçisi olarak ele alınmıştır. Mizahi unsur taşımayan, doğrudan propaganda niteliği taşıyan çizimler bile kadın imgesi üzerinden ulusal kimlik ve toplumsal ahlak anlatılarını pekiştiren bir işlev üstlenmiştir. Kadınların kıyafeti, davranışları ve kamusal varlığı, dönemin en sık karikatürize edilen unsurlarından biri olmuş; modernleşme sürecindeki toplumsal cinsiyet gerilimleri bu temsiller üzerinden yeniden üretilmiştir.

Üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümde, kadın imgesinin mizah basınında geçirdiği dönüşüm, İkinci Meşrutiyet'ten başlayarak Birinci Dünya Savaşı–Millî Mücadele dönemine ve Erken Cumhuriyet yıllarına kadar üç ayrı tarihsel bağlam içinde incelenecektir. Böylece kadın figürünün mizah basınında yüklendiği anlamların, rol değişimlerinin ve ideolojik işlevlerinin süreklilikleri ile kırılmaları ortaya konulacaktır.

---

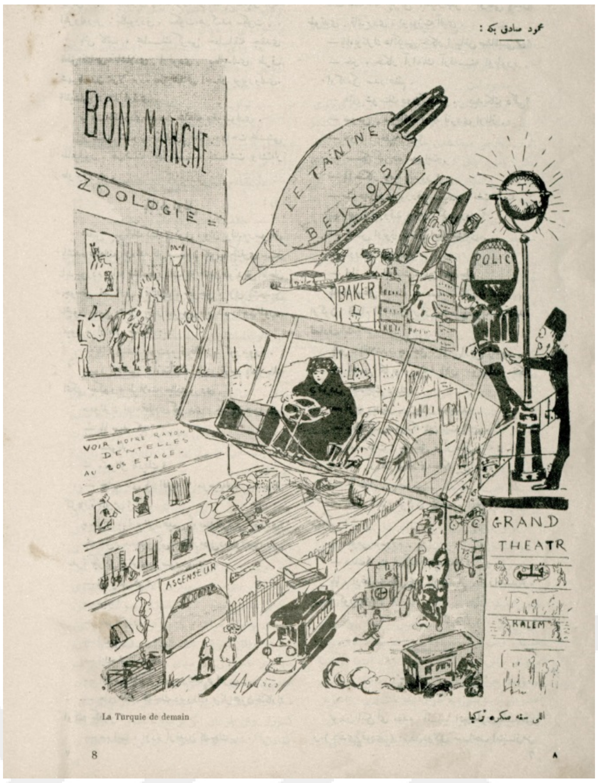
[470] Ezgi Sarıtaş, "Bilgi Asla Gayri Ahlâki Değildir!: Cumhuriyet'in İlk Otuz Yılında Cinsel Terbiye Tartışmaları," *İlef Dergisi*, C. 12, S. 1, 2025, s. 72-94.

3 III. BÖLÜM: İKİNCİ MEŞRUTİYET DÖNEMİ MİZAH BASININDA KADIN İMGESİ

İkinci Meşrutiyet yıllarında modernleşme yalnızca siyasal özgürlük ve anayasal rejim tartışmalarıyla değil, aynı zamanda “makineler asrı”, “elektrik devri” gibi geleceğe dönük teknoloji tahayyülleriyle birlikte düşünülmekteydi. *Kalem* dergisinin 1908 tarihli ünlü “Elli sene sonra Türkiye” karikatürü, bu tahayyüllerin yoğunlaştığı simgesel bir sahne sunar. İstanbul; tramvaylar, otomobiller, uçaklar, balonlar, yükselen apartmanlar, teras bahçeleri ve hatta binaların üst katlarına taşınmış hayvanat bahçeleriyle adeta kaotik bir “gelecek kenti” olarak resmedilir. Böylece dönemin dünya fuarlarında ve teknoloji sergilerinde dolaşıma giren modern şehir imgelemi, Osmanlı mizahının diliyle yerelleştirilmiş olur. Bu görsel evrenin tam odağında ise bir uçağın pilot koltuğunda oturan Osmanlı kadını yer alır. Kadının modern tekniğin hâkim öznesi olarak temsil edilmesi, İkinci Meşrutiyet modernleşmesinin merkezine kadını yerleştiren umutlu bir gelecek tahayyülünü açıkça görünür kılar. Onu durdurmaya çalışan polis figürü ise aynı anda hem bu özgürleşme arzusunun hem de bu arzunun toplumsal cinsiyet bakımından nasıl sınırlandığının işaretidir. Dolayısıyla karikatür, teknolojik ilerleme coşkusu ile kadınların kamusal hareket alanının genişlemesine yönelik çekincelerin bir arada var olduğu gerilimli modernleşme fikrini tek karede yoğunlaştırır.[471]

---

[471] Karikatürde adı geçen Mahmud Sadık (1864–1930), Mülkiye Mektebi mezunu bir gazeteci ve yazardır. Servet-i Fünûn dergisinin en uzun soluklu yazarlarından biri olarak “Musahabe-i Fenniye” köşesinde yeni makineler, elektrik, dünya sergileri ve “makineler asrı/elektrik devri” tartışmaları üzerine popüler bilim yazıları kaleme almış; geç 19. ve erken 20. yüzyıl İstanbul’unda teknolojik ilerleme ve gelecek tahayyüllerini şekillendiren başlıca kalemlerden biri hâline gelmiştir. *Kalem*’in 1908 tarihli “Elli sene sonra Türkiye” karikatürünün Mahmud Sadık Bey’e ithaf edilmesi de doğrudan bu fenni yazı faaliyetleriyle ilişkilidir. Bkz. Gürbey Hiz, “Mahmud Sadık ile Fenni Sohbetler: Makineler, Elektrik ve Yüzyıla Verilecek İsim,” *Arredamento Mimarlık*, S. 349 Kasım – Aralık 2021, s. 56-61.

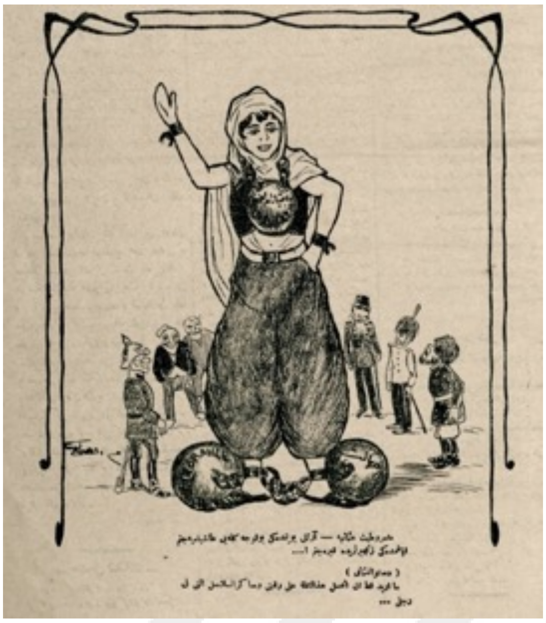

محمود صادق بکه :
BON MARCHE
ZOOLOGIE
LE TANINE
BEYCOS
POLICE
BAKER
VOIR NOTRE RAYON DENTELLES AU 2ème ETAGE
ASCENSEUR
GRAND THEATR
KALEM
La Turquie de demain
الی سنه صکره ترکیا
8
٨

Şekil 23: Kalem, S. 17, 12 Kanunuevvel 1324 [25 Aralık 1908]
Mahmud Sadık Bey'e
Elli sene sonra terakkiye

Bu özgürlükçü ve iyimser atmosfer, başka karikatürlerde de Osmanlı kadınının ulusal yenilenmenin temel öznesi olarak kurgulanmasıyla devam eder. 1909 tarihli *Lak Lak*[472] karikatürü, geleneksel kıyafetli Osmanlı kadınını boynunda "imtiyaz…", ayaklarında ise Türkçe ve Fransızca "cehalet/ignorance" yazılı güllelerle çizer. Kadın figürü burada doğrudan Osmanlı'yı temsil eder; zincirler ise hem içsel hem dışsal baskıların sembolüdür. Kadının Avrupa'yı temsil eden erkek figürlere "Artık boynumdaki bu koca gülleyi taşımayacağım, ayağımdaki zincirleri de kıracağım" cümlesi, Meşrutiyet'in özgürleştirici beklentisinin bedenleşmiş hâlidir. Bu alegorik dil, modernleşmenin önündeki engelleri bertaraf etme arzusunu kadın bedeni üzerine yerleştirir.

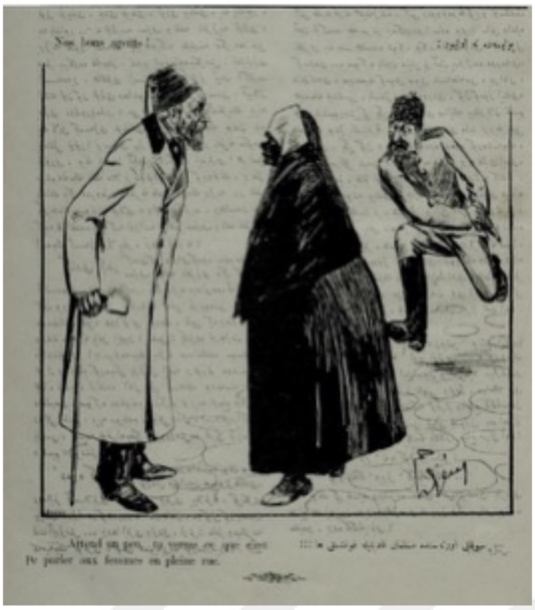
---

[472] 1907 – 1909, 14 sayı yayınlanan mizahi gazete. İlk beş sayısı Kahire'de, 6. Sayıdan itibaren İstanbul'da Mehmed Fazlı ve kardeşi Mahmud Hakkı tarafından yayınlanmıştır. Laklak Arapça'da leylek, leylek sesi, gevezelik demektir. M. Orhan Bayrak, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler…*, s. 82.



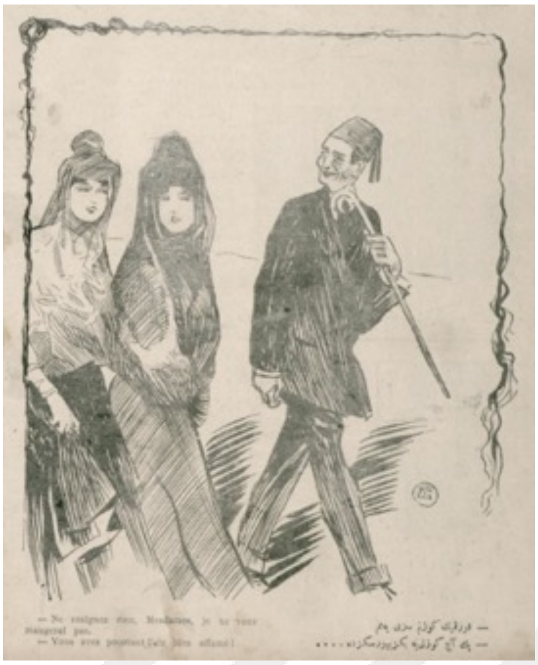
Şekil 24. Lak Lak, S. 12, 24 Eylül 1325 [7 Ekim 1909]
Meşrutiyet-i Osmaniye – Artık boynumdaki bu koca gülleyi taşımayacağım, ayağımdaki zincirleri de kıracağım.

Bununla birlikte, Meşrutiyet'in kadınlara atfettiği bu geleceğe dönük sembolik konumun, gündelik hayatta her zaman karşılığını bulmadığını gösteren çelişkili eleştirel temsiller de vardır. *Cem* dergisinin 25 Şubat 1911 tarihli karikatüründe, çarşaflı ve siyahi bir Osmanlı kadını kamusal alanda bir erkekle konuşurken çizilir. Arka plandan hızla yaklaşan polis, "Sokak ortasında Müslüman kadınla konuşmak ha!" diyerek sahneye müdahale eder. Bu çizim, siyasal özgürlük rüzgârına rağmen kadınların kamusal görünürlüğünün hâlâ sıkı bir toplumsal denetim altında tutulduğunu, özgürlük söylemi ile ataerkil pratikler arasındaki gerilimi keskin biçimde açığa çıkarır. Bir yanda geleceğin pilotu olan kadın imgesi, diğer yanda sokakta bir erkekle konuştuğu için suçlu muamelesi gören kadın… Bu ikilik, İkinci Meşrutiyet döneminin çelişkili toplumsal dönüşümünü tüm berraklığıyla yansıtır.


Nos bons agents !
Attend un peu, tu verras ce que c'est
De parler aux femmes en pleine rue.

Şekil 25. Cem, S.16, 12 Şubat 1326 [25 Şubat 1911]
Poliste ne oluyor:
– Sokak ortasında Müslüman kadınla konuşmak ha!!!

Benzer biçimde, Meşrutiyet'in kadın özgürlüğüne dair iyimser tahayyülleri, gündelik hayatta kadınların maruz kaldığı cinsiyetçi yaklaşımın mizah yoluyla teşhir edildiği başka karikatürlerde de boşa düşürülür. *Kalem*'in 25 Kasım 1909 tarihli karikatüründe bastonlu, fesli bir Osmanlı erkeği, birlikte yürüyen iki genç kadına yaklaşarak "Korkmayın güzelim sizi yemem" diye laf atar; kadınlar ise "Pek açgözlüye benziyorsunuz da…" diyerek karşılık verir. Burada kadınlar, yüzleri açık ve modern çizilmiş, erkeğe bakmayan, hatta ona sırtını dönen bir özgüven ile resmedilmiştir. Karikatür, erkek figürün aynı anda iki kadına yönelmesini "iştah" ve "açgözlülük" mecazlarıyla hiciv konusu yaparken, kadınların bu yaklaşımı pasifçe kabullenmeyen, tersine hazırcevap bir alayla reddeden yeni bir şehirli tavrı benimsediklerini vurgular. Böylece mizah basını, Meşrutiyet dönemi erkeklerinin kadınlara yönelik "çoklu hak" iddiasını tiye alırken, aynı zamanda kadınların kamusal alanda artan özneleşmesini ve erkek bakışını geri püskürten yeni bir tutumun ortaya çıkışını görünür kılar.



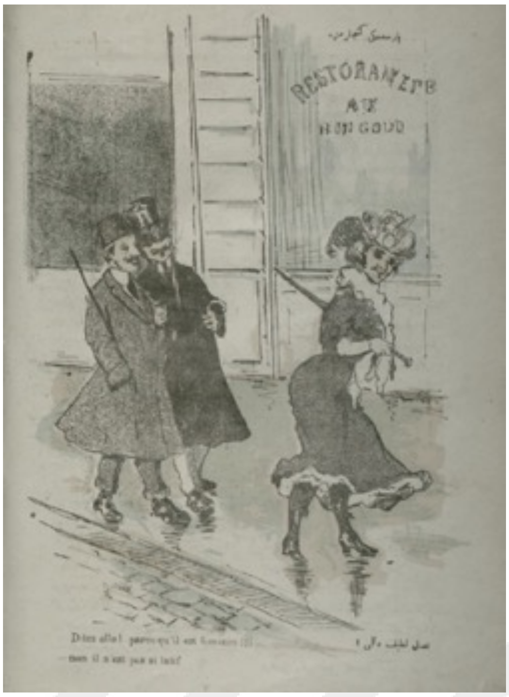
Şekil 26. Kalem, S. 63, 12 Teşrinisani 1325 [25 Kasım 1909]

- *Korkmayın güzelim sizi yemem*
- *Pek açgözlüye benziyorsunuz da…*

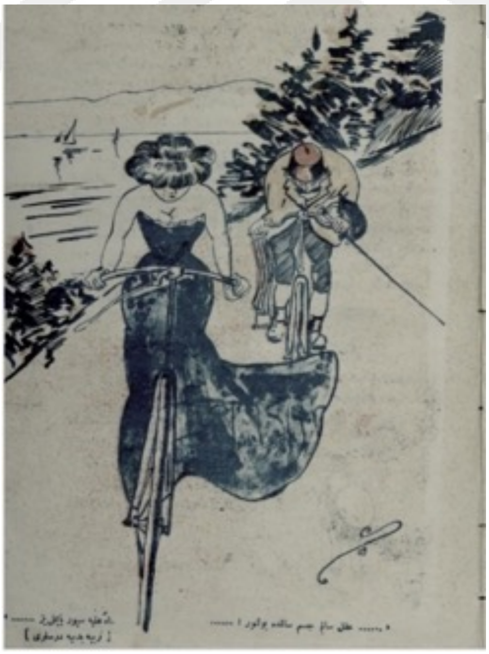
Aynı dönemlerde Avrupa'daki kadın figürü Osmanlı erkekleri için hem hayranlık nesnesi hem de modernliğin ideal tipi olarak sunulur. *Davul*[473] dergisinin 1910'ların başındaki karikatürlerinde bu karşılaştırmalar belirginleşir. Paris sokaklarında yürüyen şık bir kadın figürü, arkasından gelen iki Osmanlı erkeğinin "Ne kadar latif değil mi?" sözleriyle idealize edilir. Bu çizim, Avrupa'da gördüğü kamusal açıdan görünür ve özgüvenli kadın tipini "ideal" olarak gören Batıcı erkeklerin bakışını yansıtır. Aynı derginin başka bir karikatüründe, bisiklet süren Batılı bir kadın önde, arkada ise ona yetişmeye çalışan fesli Osmanlı erkeği vardır. Kadın hızın, ilerlemenin ve "terbiye-i bedeniye"nin sembolü hâline gelir. Burada kadın, modernleşmenin yönünü belirleyen bir rehbere dönüşür.

---

[473] 1908 – 1909 arası 24 sayı yayınlanan mizahi dergidir. İmtiyaz sahibi Hasan Vasıf, yazarları, Hamdullah Suphi Tanrıöver, Sermet Muhtar Alus. M. Orhan Bayrak, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler…*, s. 30.

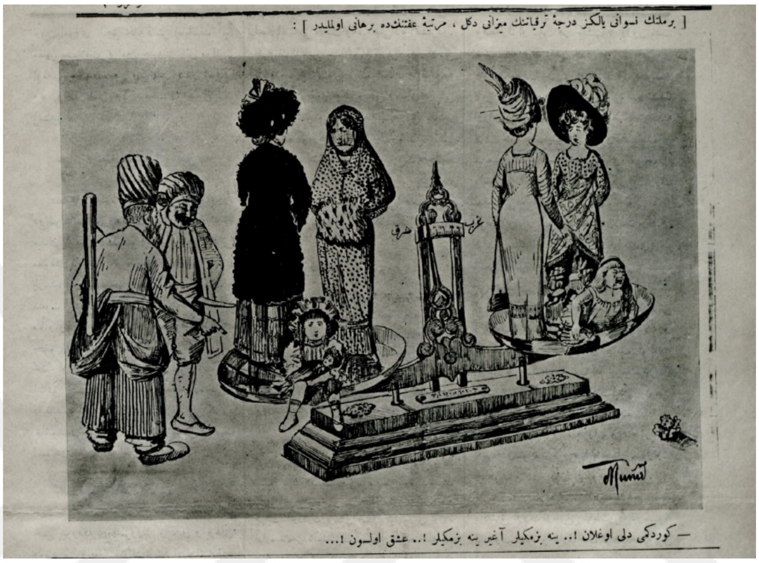


Şekil 27. Davul, S. 15, 14 Şubat 1324 [27 Şubat 1909]
Paris'teki gençlerimize
Nasıl latif değil mi?



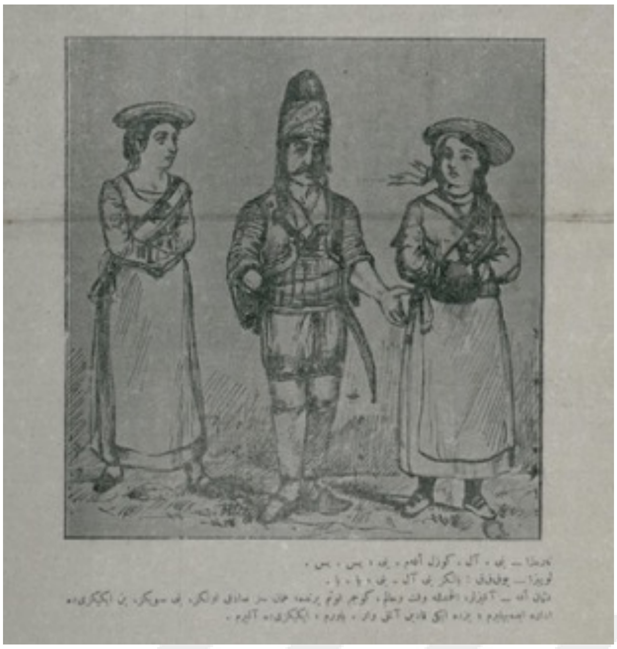
Şekil 28. Davul, S. 13, 14 Kanunusani 1324 [27 Ocak 1909]
…….Aklı selim cismi selimde bulunur!….
Binaenaleyh spor yapmalıyız…. Terbiye-i bedeniye dersleri

Ancak modernleşme tahayyülleri kadar, modernleşmenin sınırları ve riskleri de yine kadın figürü üzerinden dile getirilir. *Falaka*'nın 14 Ağustos 1911 tarihli karikatüründe terazinin bir tarafına "Garp kadını", diğer tarafına "Şark kadını" konur. Ancak Şark kefesinde hem Müslüman hem gayrimüslim Osmanlı kadınlarının bulunması, Osmanlıcılık fikrinin kadın temsili üzerinden kurulan bir birlik idealine işaret eder. Terazideki çocuk figürleri ise ahlaki bir karşılaştırmaya dönüşür: Şark'ın çocuğu huzurludur, Garp'ın çocuğu ise ağlamaktadır. Mesaj açıktır: Batılı kadın annelik görevinde bile yetersizdir. Bu karikatür, İkinci Meşrutiyet'in erken özgürlükçülüğünün yanında modernleşmenin ahlaki kayıplar yaratabileceği endişesinin de belirginleştiğini gösterir.


[برملتك نسوانی یالکز درجهٔ ترقیاتنك میزانی دکل ، مرتبهٔ عفتنكده برهانی اولملیدر] :
شرق
غرب
— کوردکمی دلی اوغلان !.. ینه بزمکیلر آغیر ینه بزمکیلر !.. عشق اولسون !...

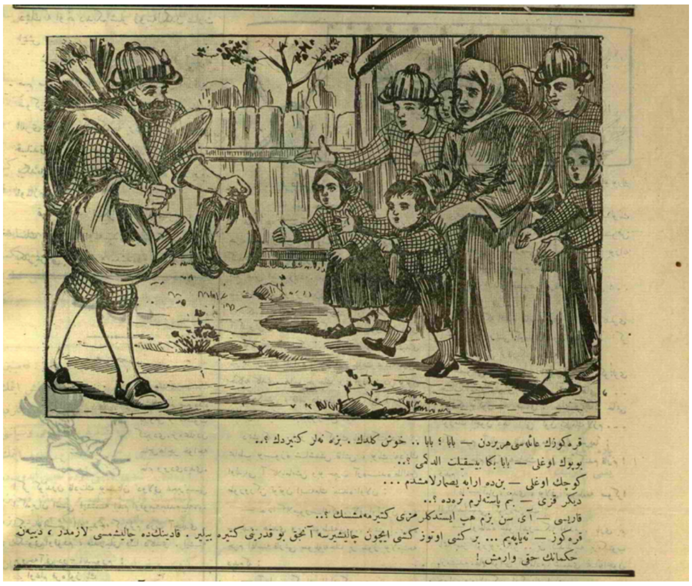
Şekil 29. Falaka, S. 3, 1 Ağustos 1327 [14 Ağustos 1911]
Bir milletin nisvanı yalnız derece-i terakkiyatının mizanı değil, mertebe-i iffetinin de bir hani olmalıdır.
"Garp – Şark" (Terazinin iki tarafında yazmakta)
- Gördün mü deli oğlan!... Yine bizimkiler ağır yine bizimkiler!... Aşk olsun!...

İkinci Meşrutiyet karikatürlerinde kadın yalnızca modernlik ve ahlak ekseninde değil, uluslararası ilişkiler bağlamında da metaforik bir role sahiptir. *Coşkun Kalender*'deki karikatürde Osmanlı Efe figürü, "Mama Europa" ve "Germania" şapkalı Avrupa kadınları arasında kalmış hâlde resmedilir; dönem İttihat ve Terakki–Almanya yakınlaşmasının cinsel–duygusal bir imge üzerinden hicvedilmesi, kadın temsilinin ne kadar elastik ve çok katmanlı kullanıldığına işaret eder.



Şekil 30. Coşun Kalender, S. 5, 30 Nisan 1325 [13 Mayıs 1909]
Teraza – Beni al, güzel efem beni; yes, yes.
Luyiza – Yooook! Yalnız beni al, beni, ya ya.
Osman Efe – A kızlar; elhamdülillah vakt-ü halim, gücüm kuvvetim yerinde, hemen siz sadık olunuz, beni seviniz, ben ikinizi de idare edebilirim; bizde iki kadın almak var, yavrum ikinizi de alırım.

İkinci Meşrutiyet döneminde ortaya çıkan “yeni hayat” ideali doğrultusunda, Osmanlı toplumunda kadınların kamusal ve ekonomik alanda daha aktif rol alması gereği tartışılmaya başlanmıştı. Bu tartışmalar, kadın-erkek eşitliği prensibinin bir parçası olarak kadınların ekonomik özgürleşmesi meselesini de içeriyordu. Özellikle artan hayat pahalılığı ve ekonomik baskılar karşısında, kadının ev dışında çalışarak aile bütçesine katkı sağlaması gerektiği yönündeki görüşler henüz Birinci Dünya Savaşı öncesinde kamuoyunda dillendirilmeye başlanmıştı. Nitekim, savaş koşullarında erkek nüfusunun azalacağı öngörüsünden bağımsız olarak, barış döneminin zorlu ekonomik şartları altında bile aile geçiminin tek bir erkeğin omuzlarına bırakılamayacağı fikri yaygınlık kazanıyordu. Bu bağlamda *Karagöz* mizah gazetesinin 7 Mayıs 1913 tarihli sayısında yayımlanan bir karikatür, söz konusu tartışmaları hiciv yoluyla yansıtan çarpıcı bir örnek olarak dikkat çekmektedir. Sırtında ağır yüklerle eve dönen Karagöz, ailesinin geçimini tek başına sağlayamadığını söyleyerek kadının da çalışması gerektiğini vurgular. Bu sahne, kadın emeğinin artık yalnızca Batıcı ideallerin değil, ekonomik zorunlulukların da bir parçası hâline geldiğini açık eder. Kadının kamusal alana çıkışı artık yalnızca özgürleşme ideallerinin değil, ekonomik gerçekliğin de dayattığı bir dönüşümdür.



Şekil 31. Karagöz, S. 514, 24 Nisan 1329 [7 Mayıs 1913]
Karagöz'ün ailesi her yerden – Baba, baba.. Hoş geldin. Bize neler getirdin?..
Büyük oğlu – Baba bana bisiklet aldın mı?..
Küçük oğlu – Ben de araba ısmarlamıştım…
Diğer kızı – Benim pastalarım nerede?…
Karısı – Ay sen bizim hep istediklerimizi getirmemişsin?..
Karagöz – Ne yapayım… bir kişi otuz kişi için çalışırsa ancak bu kadarını getirebilir. Kadının da çalışması lazımdır, diyen hekmanın hakkı varmış.

Sonuç olarak, İkinci Meşrutiyet dönemi karikatürleri kadın figürünü hem bir modernleşme simgesi, hem bir ahlaki kaygı nesnesi, hem de toplumsal cinsiyet düzeninin yeniden müzakere edildiği bir alan olarak işler. Kadın, geleceği yöneten bir pilot, cehaletin zincirleriyle bağlı bir Osmanlı alegorisi, batılılaşmanın güzellik ve cazibe metaforu, ahlaki çöküşün bir işareti de olabilir. Bu çok yönlü temsil evreni, İkinci Meşrutiyet'in modernleşme ile gelenek arasındaki sarsıntılı müzakerelerini en açık biçimde kadın bedeni üzerinden kurduğunu gösterir. Bu bölümün devamında, İkinci Meşrutiyet mizah basınında kadın imgesinin üretildiği bu çok katmanlı temsil alanı; modernleşme söyleminin çelişkili yansımaları, tesettür ve moda etrafında şekillenen tartışmalar, değişen toplumsal cinsiyet rolleri, gayrimüslim kadın betimlemeleri, sahneye çıkan kadın figürü ve gündelik yaşam temsilleri gibi başlıklar altında tematik olarak ele alınacaktır.

3.1 Modernleşme Söyleminin Çelişkili Yansımaları

İkinci Meşrutiyet'in ilanı yalnızca siyasal rejimde değil, toplumsal yapının her alanında bir yeniden yapılanma beklentisini beraberinde getirmiştir. Bu dönemde Osmanlı kamuoyunun dönüşen gündeminde kadınların kamusal varlığı, toplumsal cinsiyet rolleri, kadın-erkek eşitliği, eğitim ve meslek gibi meseleler giderek daha fazla yer bulmuş; modernleşme söylemiyle birlikte kadın bedeni ve kadın kimliği yeni anlamlarla yüklenmişti. Bu çok katmanlı dönüşüm süreci, dönemin mizah dergilerinde hem ciddi bir tartışma nesnesi hem de alaya alınan bir figür haline gelmiştir. Kadınların Meclis-i Mebusan'a girmesinden gazete çıkarmasına, ev içi rollerin yeniden tanımlanmasından kamusal görünürlüğüne kadar pek çok alandaki hak talepleri, mizah dergilerinin sayfalarında karikatürize edilerek sunulmuş, zaman zaman hiciv, zaman zamansa küçümseyici bir dil aracılığıyla kamuoyunun eril refleksleri yeniden üretilmiştir.

Bu bağlamda, dönemin önde gelen mizah dergilerinde yayımlanan karikatürler, yalnızca kadınların toplumsal taleplerine mizahi bir yanıt üretmekle kalmaz; aynı zamanda modernleşmenin sınırlarını, toplumsal cinsiyet rollerinin esnekliğini ve dönemin erkek egemen zihniyetinin direnç noktalarını da görünür kılar. Kadınların politik temsili, basındaki görünürlüğü ve toplumsal üretime katılımı gibi temalar, mizah yoluyla ya "değersizleştirilmiş" ya da geleneksel rollerle çatıştırılarak sunulmuştur. Bu karikatürler, yalnızca kadınların değil, modernleşmenin kendisinin de alaycı bir sınavdan geçirildiği imgeler üretmiştir. Aşağıda incelenecek örnekler, bu mizahi temsillerin toplumsal ve ideolojik arka planını analiz etmek üzere bir çerçeve sunmaktadır.

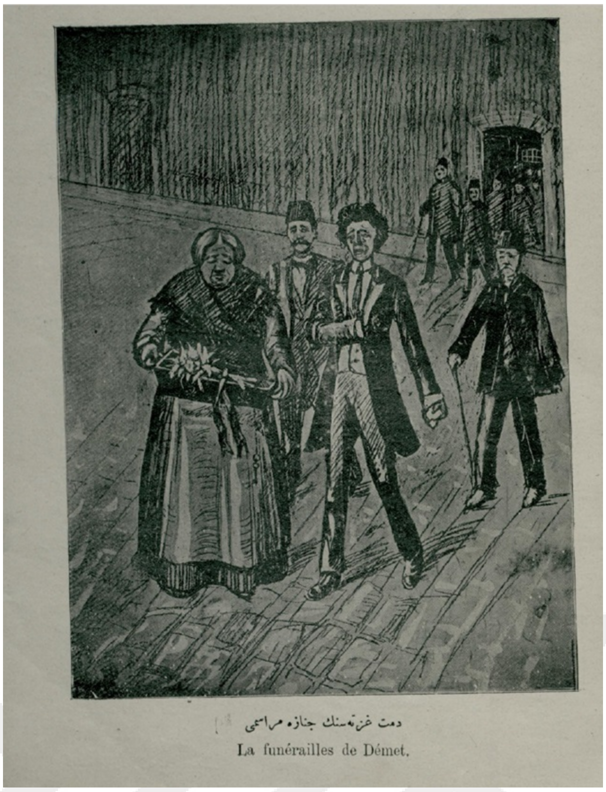
Kadınlara yönelik ilk dergilerden biri olan *Demet*, İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra kısa ömürlü bir yayın olarak sadece yedi sayı yayımlanmıştır. Başta çocuk eğitimi, kadının toplumsal konumunun iyileştirilmesi ve edebi içerikler gibi konulara yer veren *Demet*, esasen Meşrutiyetçi "entelijansiyanın" bir ürünü olarak ortaya çıkmış; yazar kadrosu içinde Nigar bint-i Osman, Jülide, Ulviye, Neziye, Şiven Peride, Ruhsan Nevvare, İsmet Hakkı Hanım Halide Edib (Adıvar) gibi kadın kalemlerin yanı sıra siyasal-fikrî omurgayı çoğunlukla erkek yazarlar (Celal Sahir, Hakkı Behiç, Süleyman Nazif, Mithat Cemal) kurar; bu nedenle *Demet*, "kadın dergisi" olmasına rağmen dönemin erkek aydınlarının kadınlar adına konuştuğu bir mecra niteliğindedir.[474] *Davul* dergisinin 24 Kasım 1908 tarihli sayısında yayımlanan "Demet Gazetesinin Cenaze Merasimi" başlıklı karikatür, yalnızca görsel değil, aynı sayıda yer alan hicivli bir yazıyla da desteklenmiştir.[475] Bu yazıda derginin kapanışı, abartılı ve ironik bir “cenaze töreni” anlatısıyla mizaha dönüştürülmüş; Celal Sahir başta olmak üzere dönemin basın dünyasına taşlamalar yöneltilmiştir. Karikatürde önde, fesi olmayan, uzun saçlı, ince bacaklı (yazıda “leylek bacaklı” diye tanımlanan) figür muhtemelen Celal Sahir’dir. Yanında, elinde küçük tabut benzeri bir şeyin üzerinde çiçek demeti taşıyan bir kadın yer almaktadır. Bu kadın figürü, hem “Demet”in adındaki çiçek çağrışımını görselleştirir hem de cenaze metaforunu güçlendirir. Arkada ise cenazeye katılmış, üzgün yüz ifadeleriyle betimlenmiş birkaç erkek figürü görülmektedir. Bu mizahi kompozisyon, *Demet*’in kısa ömürlü varlığını alaycı bir ritüelle uğurlarken, kadın konularına odaklanan bir yayının erkek egemen basınındaki kırılgan konumunu da görünür kılar. Karikatür, hem dönemin basın rekabetine hem de kadın temalı dergilerin küçümsenerek temsil edilmesine dair çarpıcı bir görsel örnektir. Diğer yandan, karikatürün genel atmosferi yalnızca *Demet*’in kapanışına değil, kadınların kamusal alanda söz söyleme çabasının da mizahi bir dille gömüldüğüne işaret eder. Bu anlamda karikatür, dönemin mizah basınında kadın hareketine karşı mesafeli yaklaşımın çarpıcı bir örneğidir.

---

[474] Tülay Keskin, "Demet Dergisi'nde Kadın ve İlerleme Anlayışı." *Tarih Araştırmaları Dergisi*, C. 24, S. 37, 2005, s. 292, 294.

---

[475] “*Geçen hafta, koklamaya kıyamadığımız Demet gazetesinin haber-i vefatı gözlerimizde jale-i esef birike birike karî’lerimize î’tâ etmiştik. Ah bu sebeple geçirdiğimiz meyus dakikalar unutulur mu? Celal Sahir Bey’in, yani Demet’in peder-i mükerremenin halini unutmak bize müyesser olacak mı? Omuzlarına kadar dökülen sırma saçlarıyla, leylek kadar ince ayaklarının üstünde onun sarsıla sarsıla, bir ağlayışı vardı ki, hepimiz, asıl demet unutarak onunla meşgul oluyorduk. Vaktaki Demet’in naaş rengarenk hazân-resîdesi Hilal matbaasından Babıali caddesine çıktı. Abonelerden mürekkeb bir heyet, hıçkırıklarla ağlayarak na’ş-ı mağfûrun tabut-I fağfûru peşine takıldı, hepsi bir ağızdan:*
Koklamaya kıyamaz iken ah Demet’i
Bak ne oldu bak onun akıbeti
Demet’e, yok celale, hangisine ağlanacak
Gitti elden paramız rahneyi kim dağlayacak
Vaveylası ile etrafı çınlata çınlata mevkib-i matem Yeni Gazete idarehanesi o güne vasıl oldu. Matbuat-ı Osmânîye cemiyeti reis Abdullah Zühtü Bey pencereden görünerek cemaate hitaben bir vech-i âtî nutuk irad etti:”
“Ah Mine’l-mevt” alt başlığıyla Demet gazetesi için serzenişte bulunur. Cemaatin ordan kalkarak *İkdam, Tanin*, *Sabah* matbaalarına giderler. Celal Bey arada Arabî, Farsî, Türkî beyitleri okur.
“Efendiler! Hep birden Matbuat-ı Osmaniyye için dua edelim. Cenâb-ı Hak, Demet gazetesi toprakta yattıkça sair gazeteleri fakrü’l-nakd ve fakrü’l-mâ’lûmatta mahfuz buyursun.
Bu nutkun hitâmında Celal Bey bayılacak bir hale gelir, derhal cemaatten biri koşarak iki gazete idarehanesinin alt katındaki bakkal dükkanından bir limon, bir bardak su getirir. Abdullah Zühtü Bey’in matbaası önünde bu gibi ahvâl-i müessife zuhur edeceğini evvelden
keşf ile tedâbir-i lâzıme ittihaz ederek matbaasının alt katında bir bakkal dükkanı açtırmasışâyân-ı teşşekür ve tebriktir. Cemaat oradan kalkarak yavaş yavaş İkdam, Tanin, Sabah matbaalarına uğraya uğraya Fincancılar Yokuşu’na tırmanır. Celal Bey arada bir mazhar-ı ilhâm olarak Arabî, Farsî, Türkî beyitleri okur. *Davul*, 11 Teşrinisani 1324, S. 5, s.4.

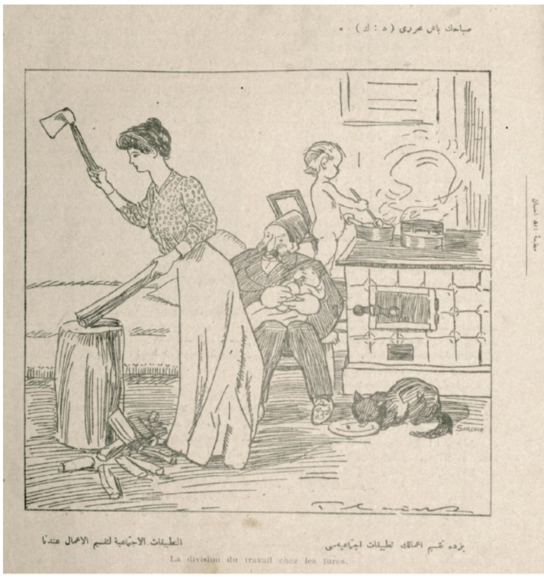

دمت غزته سنك جنازه مراسمی
La funérailles de Démet.

Şekil 32. Davul, S. 5, 11 Teşrinisani 1324 [24 Kasım 1908]
Demet Gazetesinin cenaze merasimi

İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonraki dönemde Osmanlı basını, yalnızca siyasal dönüşümleri değil, toplumsal yapının yeniden düzenlenmesini de mizahın konusu haline getirmiştir. *Kalem* dergisinin 21 Ekim 1909 tarihli 58. sayısında yer alan "Bizde taksim-i amalın tatbikatı içtimaiyesi" başlıklı karikatür, bu bağlamda dikkate değer bir örnektir. Karikatürde, ev içi görevlerin cinsiyetler arasında ters bir şekilde paylaşıldığı görülür: Bir kadın odun kırarken, küçük bir çocuk ocağın başında yemek pişirmekte, bir adam ise kucağındaki bebeği biberon ile beslemektedir. Karikatür ilk bakışta toplumsal cinsiyet rollerinin tersine çevrilmesi gibi algılanmaya çok müsaitken aslında çizimin doğrudan hedefi, karikatürün "Sabah'ın baş muharriri (D : K)" başlığından anlaşılacağı üzere aynı tarihlerde *Sabah* gazetesinde yayımlanan ve gazetenin başyazarı Diran Kelekyan'a ait olan "Taksim-i Mesaisinin Tatbiki İçtimaiyesi" başlıklı makalesidir.[476]

---

[476] Diran Kelekyan, "Taksim-i Mesaisinin Tatbiki İçtimaiyesi", *Sabah*, 24 Eylül 1325 [7 Teşrinievvel 1909]


صباحك باش محرری (د : ك)
بزده تقسیم اعمالك تطبیقات اجتماعیه‌سی
التطبیقات الاجتماعیة لتقسیم الاعمال عندنا
La division du travail chez les turcs.

Şekil 33. Kalem, S. 58, 8 Teşrinievvel 1325 [21 Ekim 1909]
Sabah'ın baş muharriri (D : K)
Bizde taksim-i amalın tatbikatı içtimaiyesi

Kelekyan söz konusu yazısında, toplumsal kalkınmanın ancak iş bölümü ve uzmanlaşma yoluyla mümkün olabileceğini vurgulamakta; ekonomik gelişmenin, cemiyetlerin değil, alanına göre örgütlenmiş iktisadi teşebbüslerin eliyle yürütülmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Avrupa'daki tecrübelerden yola çıkarak "şirket-i teavünî" modelini öneren Kelekyan, kulüplerin artık işlevsizleştiğini ve yeni bir organizasyon modeline geçilmesi gerektiğini belirtir. *Kalem* dergisi ise bu karmaşık ve teknik önerileri mizahi bir dille sadeleştirerek, dönemin kamuoyunun bunu nasıl algıladığını hicveder. Karikatür, "taksim-i mesaiden" anlaşılanın kadın-erkek iş bölümü olduğu fikriyle dalga geçer. Ancak bu sıradanlaştırma yalnızca bir yanlış anlamayı değil, aynı zamanda kadınların toplumsal eşitlik taleplerine yönelik alaycı bir mesafeyi de içinde barındırır. Kadınların eşit yurttaşlık talebine dair yükselen tartışmaların ironik bir şekilde geri çevrildiği bu mizah anlayışı, dönemin feminist söylemlerine mesafeli bakışı yansıttığı fikrini uyandırır. Bu mizahi yaklaşım, aynı sayıda yayımlanan "Meclis-i Mebusan'da Kadınlar Locası" başlıklı karikatürde daha açık bir şekilde görülür. Bu karikatür kadınların Meclis-i Mebusan'a dinleyici olarak katılma ihtimalini alaycı bir dille hicvetmektedir.

Geleneksel görüşü benimseyen devlet adamları, kadınların siyasi toplantılara katılımını "adaba aykırı" ve "tehlikeli" bulmuşlardır. Dönemin basınında da kadınların böyle bir hakkı dile getirmesi çoğu zaman alay ve endişeyle karşılanmıştı. Babanzade İsmail Hakkı gibi muhafazakâr yazarlar, kadınlara siyasal haklar tanınmasına kesinlikle karşı çıkıyor; "henüz kadınların kitle halinde böyle bir harekete muktedir olmadığı" yönünde yazılar kaleme alıyordu.[477] Erkek egemen basın organları, kadınların siyasal hak arayışını zamansız bir talep olarak nitelendirip onları ev içi rollerine dönmeye çağırma eğilimindeydi.[478]

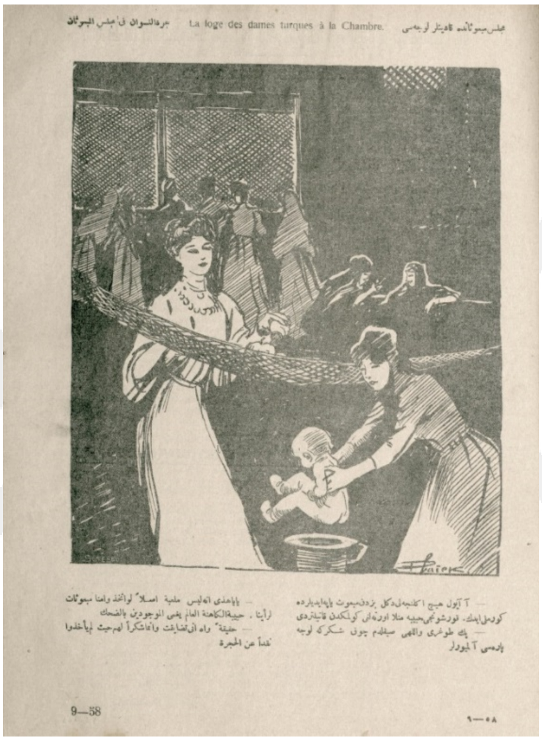
Bu yaklaşım, *Kalem* dergisinin söz konusu karikatüründe de görüldüğü üzere mizah yoluyla yeniden üretilmiştir. "Meclis-i Mebusan'da Kadınlar Locası" adlı bu karikatürde kadınlar Meclis'teki oturumları izleyebileceği kadınlar locasında betimlenmiştir. Bu kadınlardan ikisi kendi arasında konuşmaktadır ve biri küçük çocuğunu tuvalet ihtiyacını giderebilmesi için lazımlığa oturtmaktadır. Bu hal kadının "asli görevine" vurgu yaparken "Çok şükür loca parası almıyorlar, yoksa bu sıkıntıya bir de para mı verecektik?" diyerek oturumdan bunaldığını söylemesi, kadınların politik konuları anlamadığı ve ciddiye almadığı gibi önyargıları da beslemektedir. Kadınların siyasal birer özne olarak değil, hala ev içi rolleriyle tanımlandığı bu temsil, kamusal alandaki varlıklarının ciddiye alınmadığını gösterir ve böylece mizah yoluyla kadınların kamusal alanda yeri olmadığı mesajı verilir. Ancak bütün bu mizahi ve ciddi tepkiler, Osmanlı kadınlarını yolundan döndürmemiştir. İkinci Meşrutiyet'in ilk yıllarından itibaren kadınlar dernekler kurmaya, çeşitli toplantılar tertiplemeye başlamıştır. Kadınların siyasal taleplerini doğrudan dile getirmeye başlamış, toplumsal alanda eşitlik ve özgürlük istekleri günden güne artmıştır. Serveti Fünun gazetesinde yayınlanan "İslam Kadınlarının Bir Teşebbüsü" başlıklı şu haber bu tür karikatürlerin neden yayımlandığını ve kadınların sık sık siyasi ha taleplerinde bulunduğunu gösterir bir örnektir; "Evvelki gün İslam Kadınları İttihat ve Terakki Cemiyeti Merkezi'ne müracaatla Meclis-i Mebusanın resmi küşadı ile içtimaatında hazır bulunmak istediklerini söylemişler ve eğer Hristiyan kadınlarının hazır bulunmalarına müsaade edilirse kendilerinin de behemehal kafes arkasında müzakeratı istimallerine müsaade edilmesini, Hristiyan kadınlarına müsaade verilip de kendilerine verilmezse, geçenlerde İngiltere Parlamentosu önünde İngiliz kadınlarının yaptığı gibi nümayişler icra edeceklerini dermeyan eylemişlerdir.

---

[477] Babanzade İsmail Hakkı, *Hukuk-ı Esasiyye* adlı eserinde kadınların siyasal haklarının tanınmasına kesin biçimde karşı çıkar. Ona göre seçim bir "hak" değil, "vazife/memuriyet"tir; bu nedenle ancak devletin yüklediği askerlik ve vergi gibi kamusal külfetlere katlananlar oy kullanma yetkisine sahip olabilir. Kadınların "tabiat ve hilkatleri gereği" ülke savunmasına erkeklerle aynı ölçüde katılamayacağını, hatta vergi yükümlülüklerinin bile daha sınırlı olduğunu ileri sürer. Siyasal ehliyet tartışmasında ise kadınların "fizyolojik özellikleri" ve "zihinsel yetkinlikleri" bakımından erkeklerden geri olduğu; eğitimle bu fark kapatılsa bile "kadınlığın asli vasıflarının" bozulacağı iddiasını dile getirir. Babanzade'ye göre siyaset kadın için "fıtrata aykırı bir alan"dır ve kadınların meclise girmesi "kadını çirkinleştirir", toplumsal düzeni zedeler. (Bkz. Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü*..., s. 164-167.

[478] Zafer Toprak, "İkinci Meşrutiyet Yıllarında 'Hukuk-ı Nisvân' ya da Osmanlı Kadın Hukuku," *Toplumsal Tarih*, S. 248, Ağustos 2014, s. 40-43.

Muhaderat-ı İslamiyenin terakki perveliğine ve fikir-i terakki deAvrupa kadınlarından geri kalmadıklarına delil olan şu teşebbüsü takdir eder ve hükümetin teshilat-ı lazıma ibraz etmesini iltimas eyleriz."[479]


مجلس مبعوثانده قادینلر لوجه‌سی
La loge des dames turques à la Chambre.
حرم النسوان في مجلس المبعوثان
9—58

Şekil 34. Kalem, S. 58, 8 Teşrinievvel 1325 [21 Ekim 1909]
Meclisi Mebusan'da Kadınlar Locası
Ayol hiç eğlenceli değil. Bizden mebus yapaydılar da görmeliydin. Kurşuncu Habibe menle ortalık gülmekten katılırdı.
Pek doğru vallahi sıkıldım. Çok şükür ki loca parası almıyorlar.

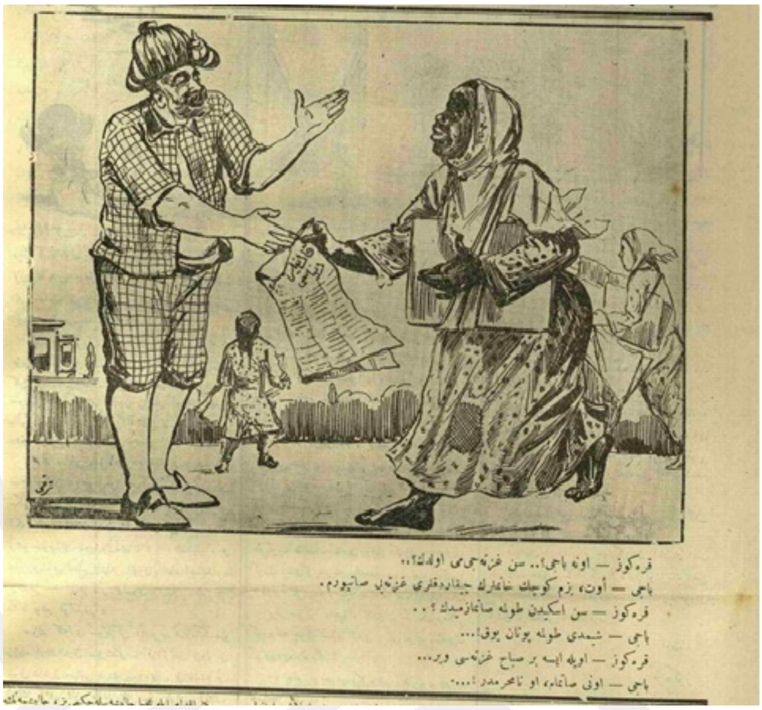
Bu iki karikatür birlikte değerlendirildiğinde, bu temsiller kadınların eşitlik ve temsiliyet taleplerini küçümseyen, onları yüzeysel mizah nesnesine dönüştüren bir söylemin parçası olarak da okunabilir.

1913 tarihli *Karagöz* dergisinde yayımlanan aşağıdaki karikatür kadınların verdiği mücadelede geldiği noktayı göstermesi ve sınıf vurgusu açısından çok önemlidir. *Karagöz,* 4 Nisan 1913 yılında yayın hayatına başlayan *Kadınlar*

---

[479] "İslam Kadınlarının Bir Teşebbüsü", *Servet-i Fünun* Gazetesi, S. 180, 3 Kanunuevvel 1324 [16 Aralık 1908], s. 2

Dünyası[480] dergisine kapak çiziminde bir karikatürle yer vermiştir. Karikatür doğrudan *Kadınlar Dünyası* dergisine ve onun toplumsal etkisine göndermede bulunmaktadır.


قره‌كوز — اونه باجی!.. سن غزته‌جی‌می اولدك؟..
باجی — اوت، بزم كوچك خانملرك چیقاردقلری غزته‌یی صاتیورم.
قره‌كوز — سن اسكیدن طولمه صاتمازمیدك؟..
باجی — شیمدی طولمه یوتان یوق!...
قره‌كوز — اویله ایسه بر صباح غزته‌سی ور...
باجی — اونی صاتمام، او نامحرمدر!...

Şekil 35. Karagöz, 511, 13 Nisan 1329 [26 Nisan 1913]
Karagöz – One bacı?... Sen gazeteci mi oldun?...
Bacı - Evet, bizim küçük hanımların çıkardıkları gazeteyi satıyorum.
Karagöz – Sen eskiden dolma satmaz mıydın?..
Bacı – Şimdi dolma yutan yok!...
Karagöz – Öyle ise bir Sabah gazetesi ver…
Bacı – Onu satmam, o namharamdır!...

Karikatürde, "küçük hanımların" çıkardığı dergiyi (Kadınlar Dünyası) sokakta satışa sunan kişi, siyahi bir "bacıdır" (ev içi hizmetli). Karagöz bacı karakterini elinde gazete ile görünce “gazeteci mi oldun?” diye şaşırarak sorar. Bacı, “bizim küçük hanımların çıkardıkları gazeteyi satıyorum” diyerek *Kadınlar Dünyası*’na işaret eder. Bunun üzerine Karagöz’ün “Sen eskiden dolma satmaz mıydın?” sorusuna bacının “Şimdi dolma yutan yok!” cevabıyla, dönemin kadın hareketi içinde yükselen bilinçlenmeye ve toplumsal uyanışa ironik bir gönderme yapılır. “Dolma yutan yok” tabiri, kadınların artık edilgen olmadıklarını, toplumsal konularda fikir geliştirdiklerini ve mücadele yürüttüklerini ima eder. Öte yandan, bacı Karagöz’ün “Öyleyse bir Sabah gazetesi ver” talebine “Onu satmam, o namharamdır!” diyerek yanıt verir. Buradaki "namharam" ifadesi ahlaki değil, cinsiyetler arası sınırların geleneksel kodlarına dayalıdır; bacı, erkeklerin çıkardığı bir gazeteyi satmayı “mahremiyet” sınırları içine alır ve bu nedenle uygun görmez. Bu cevap, karikatürün ironisini derinleştirir: Toplumsal uyanış söylemini dile getiren figür, hala ataerkil değerlerin ve geleneksel anlayışın sınırları içinde düşünmektedir. Bu çelişkili tutum, bir yandan kadınların kamusal alana çıkma çabasına destek veren bir jest gibi görünürken, öte yandan bu hareketin aracı olan karakterin –muhtemelen sınıfsal, etnik ve eğitimsel olarak daha alt konumda bir kadın olması nedeniyle– modern kadın hareketinin taşıyıcısı olmakta yaşadığı sınırları da ifşa eder. Üstelik karikatürde sadece bir değil, arka planda yer alan diğer iki kadın figürün de gazete sattığı görülür. Bu durum, *Kadınlar Dünyası*'nın yalnızca yazan kadınlar için değil, bu dergiyi dağıtan ve dolaylı olarak savunan kadınlar açısından da etkili bir etkileşim alanı yarattığını gösterir. Bu çok katmanlı temsil, kadın hareketinin yalnızca içerik üretimi değil, bu içeriğin kimler tarafından taşındığı ve nasıl alındığı konusunda da mizahi bir tutum sunar. Bacı, “bizim küçük hanımların çıkardıkları gazeteyi satıyorum” demektedir. Buradaki “küçük hanımlar” ifadesi, derginin ardındaki toplumsal sınıfa — iyi eğitim almış, şehirli, orta-üst sınıf kadınlara — işaret ederken, bacı figürü ise bu sınıfın hizmetkarı konumundaki alt sınıf ve etnik aidiyetleriyle öne çıkan bir karakteri temsil eder. Bu “nitelikli” kadınların yazdığı bir yayının, gündelik hayatın içinde, alt sınıfa mensup bir hizmetli kadın figürü tarafından satılması ise karikatürün sınıfsal boyutunu ortaya koyar. Derginin taşıyıcısı olan bacı figürü, kendi sosyal konumuyla üreticilerin konumu arasında bir aracı olarak görünür. Karikatür, dönemin kadın hareketinin yaygınlaşmasını ve kadınların kamusal görünürlüğünü konu alırken, sınıf, etnisite ve geleneksel değerlerle örülü bir çerçevede kadınların değişen konumuna ironik bir gözle bakar. Dergiyi çıkaran “küçük hanımlar” ile onu sokakta satan hizmetçi figürü arasında kurulan bu mesafe, dönemin feminist hareketinin yaygınlığı kadar sınıfsal ayrışmalarını da görünür kılar. Bu çok katmanlı karikatür, mizah basınındaki kadın temsillerinin hem destekleyici hem küçümseyici olabilen çelişkili yapısını gözler önüne sermektedir.

---

[480] *Kadınlar Dünyası*, 4 Nisan 1913'te Ulviye Mevlan tarafından yayımlanmaya başlamış; tamamı kadınlar tarafından çıkarılan ilk Osmanlı kadın dergisi olarak tarihe geçmiştir. Kadın haklarını savunan bir çizgide ilerleyen dergi, yalnızca yazı içerikleriyle değil, kadınların yayıncılıkta ve kamuoyunun inşasında etkin rol üstlenebileceğini göstermesi bakımından da dönemin erkek egemen basınına karşı çarpıcı bir örnek teşkil etmiştir. Yazar kadrosunda Nuriye Ulviye Mevlan'ın yanı sıra Halide Salih (Edib), Emine Semiye, Fatma Aliye, Şükûfe Nihal ve Nezihe Muhiddin gibi isimler yer almıştır. Dergi, *Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti*'nin (Osmanlı Kadın Haklarını Savunma Derneği) yayın organı olarak da işlev görmüştür. Kadınların toplumsal, ekonomik ve siyasal alanda hak talebini görünür kılmayı hedefleyen *Kadınlar Dünyası*, "hukuk-ı nisvan" kavramını sıkça kullanmış; ayrıca "feminizm" terimini bizzat telaffuz edip tartışan ilk Osmanlı kadın dergisi olmuştur. Dergi sayfalarında kadınların çalışma hayatına katılımı, kız çocuklarının eğitimi, yükseköğrenim hakkı, kıyafet reformu ve görücü usulü evliliklerin eleştirisi gibi konular geniş biçimde ele alınmış; Müslüman Osmanlı kadınlarının fotoğraflarını yayımlayan ilk süreli yayın olarak da dönemin toplumsal normlarını sarsmıştır. Bkz. Erdinç Gülcü, Samiye Tunç, "Osmanlı Basın Hayatında *Kadınlar Dünyası* Dergisi," *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* C. 3, S. 2, 2012, s. 155-176.

Dönemin erkek çizer ve mizah yazarları, bir yandan Meşrutiyet'in özgürlük atmosferinde kadın konusunu gündeme taşırken, diğer yandan da geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini savunma refleksiyle kadınların taleplerini bir nevi küçümsemişlerdir.

3.2 Tesettür Tartışmaları ve Kadın İmgesi

İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla Osmanlı toplumunda kadınların kamusal alandaki görünürlüğü ve giyim kuşamında belirgin bir dönüşüm yaşanmaya başlamıştı. Tesettür (çarşaf ve peçe) kurallarının esnemesiyle birlikte kadınlar daha cesur giyim değişikliklerine yöneldi. Çarşaflar farklı renk ve kumaşlarda üretilmeye, modern aksesuarlar (ör. şemsiye, eldiven) kullanılmaya başlandı.[481] Bu hızlı değişim, kadınların görünürlüğüne dair toplumsal kaygıları tetikliyordu. Muhafazakar kesimler kadınların giyiminde "aşırılığa" kaçtığını düşünerek tepki göstermeye başladılar.[482] İkinci Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük ortamında ise tesettür etrafındaki tartışmalar daha da hararetlendi. Kadınlar kamusal alanda daha fazla görünür olurken ataerkil toplum, bir yandan kadınların "fazla açılmasından" endişe ediyor, bir yandan da modernleşme isteğiyle bu konuda kendi belirlediği sınırlara uygun bir değişim bekliyordu. Bu ikilem ve gerilim, dönemin mizah basınında canlı bir biçimde temsil ediliyordu. Özellikle karikatürler aracılığıyla, tesettür tartışmaları üzerinden kadın imgesi işlendi; toplumsal cinsiyet rolleri, kamusal alan-mahremiyet çatışması ve Batılılaşma eleştirisi gibi temalar hicivli bir üslupla görselleştirildi. Aşağıda, İkinci Meşrutiyet mizah dergilerinde yayımlanmış karikatür örnekleri eşliğinde, söz konusu tartışmaların nasıl yansıtıldığı tarihsel bağlamları içinde analiz edilecektir.

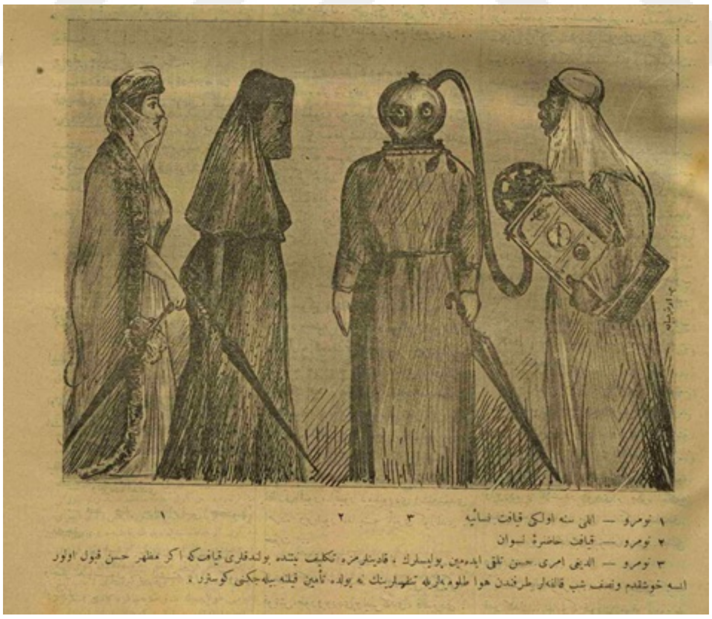
Karagöz dergisinde yayımlanan 22 Eylül 1909 tarihli karikatür, tesettür tartışmalarına mizahi bir gelecek projeksiyonu ile yaklaşır. Çarşaf ve peçe tartışmalarının önemli bir boyutu da kadınların kamusal alandaki giyim kuşamına polis müdahaleleridir. 1908 sonrasında özellikle İstanbul'da, "açık" veya "modaya uygun" giyinen kadınların polisler tarafından uyarıldığı, hatta zaman zaman kıyafetlerin

---

[481] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü…*, s. 256

[482] Betül İpşirli Argıt, "Osmanlı İstanbul'unda Giyim Kuşam", *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, C. IV, proje yöneticisi M. Akif Aydın, ed. Coşkun Yılmaz, Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul, 2015, s. 262.

“uygun” olup olmadığının denetlendiğinden bahsedilmişti. Bu müdahaleler sadece Batılı tarzda giyinen kadınlara değil, çarşaf ve peçe kullanan kadınlara da yönelebiliyordu. Örneğin Mehmet Tahir Bey’in 1910’da kaleme aldığı *Çarşaf Risalesi* tartışmalarında, polislerin tesettür biçimlerine yönelik denetiminden söz edilir ve bu durum basında da eleştirilir.[483] Bu karikatür, tam da bu bağlamda okunabilir. Soldan sağa farklı giyimli kadın figürleri, elli yıl önceki yaşmak–ferace (yüzün sadece bir kısmı örtülü) görünümünden, dönemin “mevcut” çarşaf–peçe (yüzün tamamen kapalı) biçimine geçişi gösterir. Üçüncü figür ise, kadın kıyafetine yönelik müdahalenin absürtlüğünü hicveder: polisin “uygun” gördüğü dış giyim o kadar kapalıdır ki kadın oksijen tüpüyle nefes almak zorundadır. Yanındaki hizmetli figürü, bu durumu karikatürize ederek fiziksel hareket alanı ve yaşam konforunun neredeyse imkânsızlaştığını vurgular. Dolayısıyla karikatür, İkinci Meşrutiyet’in erken döneminde tesettürün “aşırı” biçimlerinin hem kadının özgürlüğünü hem de fiziksel varoluşunu kısıtladığına dair eleştirel bir mizahi okuma sunar. Aynı zamanda, devlet otoritesiyle (polis aracılığıyla) kadın bedeninin düzenlenmesine yönelik girişimlere karşı, kamusal tartışmadaki muhalif sesi yansıtır.


١
٢
٣
١ نومرو — اللى سنه اولكى قيافت نسائيه
٢ نومرو — قيافت حاضرهٔ نسوان

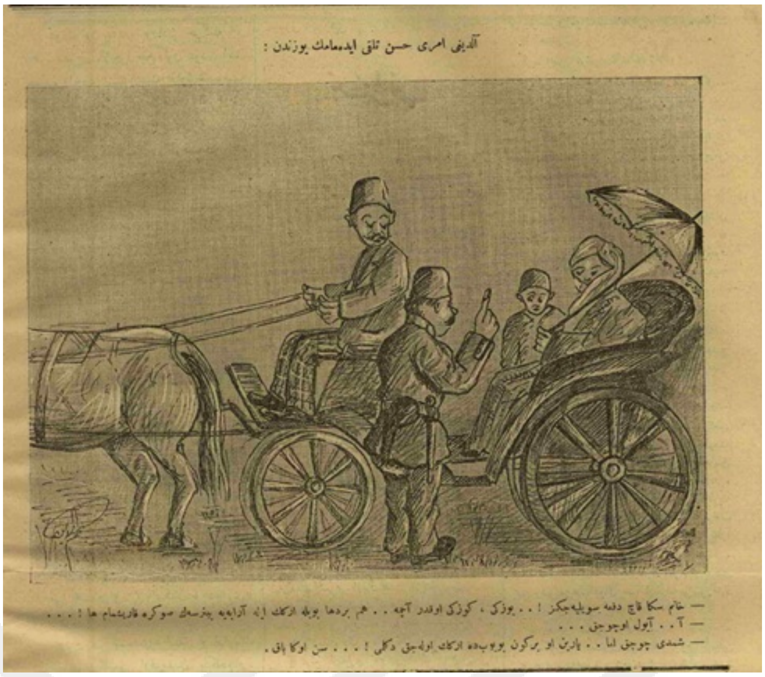
Şekil 36. Karagöz, S. 126, 7 Ramazan 1327 (22 Eylül 1909)
1 Numara – Elli sene evvelki kıyafet-i nisaiye
2 Numara – Kıyafet-i hazıar-i nisvan
3 Numara – Aldığı emri hüsnü telakki edemeyen polislerin, kadınlarımıza teklif niyetinde bulundukları kıyafet ki eğer mazhar-ı hüsn (hasn) (?) kabul olur ise hoşkadem (?) ve nısf-ı şeb (?) kalfalar tarafından hava dolu tulumbalarıyla teneffüslerinin ne yolda temin kılınabileceğini gösterir.

---

[483] Feride Yüzer, Osmanlı Basın Hayatında Mehmet Tahir Bey ve “Çarşaf Meselesi” Risalesi, *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 42, 2016, s. 343.

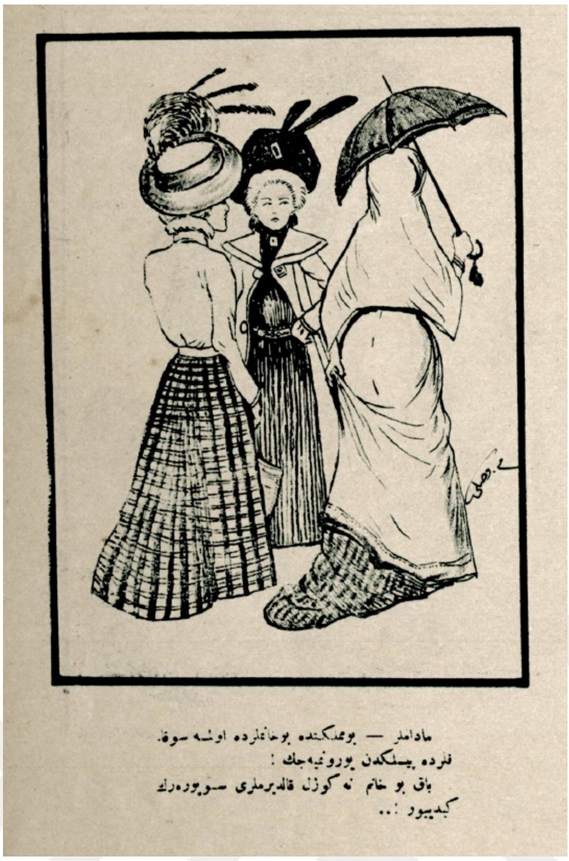
Bu karikatürün verdiği mesaj çok katmanlıdır. Görünürde, kadın kıyafetinin geçmişte daha makul olduğuna dair nostaljik bir söylemle sunulurken, arka planda erkek egemen düzenin kadınların giyimindeki değişimden duyduğu "gelecek korkusu" yansıtılmaktadır. Nitekim Osmanlı kadınları 19. yüzyıl sonundan itibaren giderek artan oranda bedeni belli eden tarzda giyinmeye başlamış, özellikle İkinci Meşrutiyet sonrasında bu dönüşüm hızlanmıştır. Ancak muhafazakar düşünce, kadınların kamusal alanda görünürlüğünün artmasını ahlaki bir tehdit olarak algılama eğilimindeydi. Bu eğilime örnek bir başka karikatür ise yine *Karagöz*'de yayınlanan 7 Ekim 1909 tarihli karikatürdür. Bu karikatür, önceki örnekte olduğu gibi kadın giyimine ve kamusal alandaki varlığına yönelik polis müdahalesini hicveder; ancak bu kez mesele, sadece tesettürün biçimi değil, kadının toplumsal ilişkileri üzerinden genişler.

Karikatürde, atlı arabada oturan bir kadına polis tarafından yöneltilen uyarı, "yüzünü, gözünü bu kadar açma" talimatıyla başlar. Ardından polisin, kadının yanında oturan erkekle birlikte olmasını yasaklaması —üstelik bu "erkeğin" henüz çocuk olmasına rağmen— durumun absürtlüğünü açığa çıkarır. Polis, "Şimdi çocuk ama yarın büyüyüp erkek olacak" diyerek, bugünkü masum bir ilişkinin gelecekteki olası "ahlaki risk" üzerinden denetlenmesini gerekçelendirir. Kamusal alan, kadın açısından sürekli gözetlenen ve en ufak "açıklığın" bile sorun edildiği bir alandır. Erkek otoritesi (bu örnekte polis), kadının bedenini ve davranışlarını "dizginlemek" için her fırsatı kullanmaktadır. Karikatürist bu durumu eleştirirken, polisin lafzını abartılı bir mantıkla geleceğe vurgu yaparak kullandırmıştır: "Çocuk ama büyüyünce erkek olacak…". Toplumsal cinsiyet rollerinin ne denli katı ve irrasyonel sınırlar çizdiğini bu sözler ele verir. Kadın, yanında kendi küçük çocuğu bile olsa potansiyel bir namahremle geziyor addedilerek suçlanır. Önceki karikatürde olduğu gibi burada da kadın bedeni ve kamusal görünürlüğü, "ahlak" kisvesi altında "aşırı denetim" ile sınırlandırılmaktadır. İki karikatür birlikte okunduğunda, dönemin mizah basını hem tesettürün "aşırılığa varan" uygulamalarını hem de kadınların gündelik hayatta polis tarafından keyfi biçimde kontrol edilmesini sert bir hicivle hedef almaktadır. Bu, İkinci Meşrutiyet döneminde kadınların kamusal görünürlüğüne yönelik toplumsal kaygıların, devlet otoritesi eliyle nasıl pekiştirildiğini ve bunun basında nasıl eleştirildiğini açıkça gösterir.


آلدیغی امری حسن تلقی ایدەمامك یوزندن :
— خانم سکا قاچ دفعه سویلیه‌جکز ! .. یوزکی ، کوزکی او قدر آچمه .. هم برده بویله ارکك ایله آرابه‌یه بینرسه‌ك صوکره قاریشمام ها ! ...
— آ .. آیول او چوجق ...
— شمدی چوجق اما .. یارین او برکون بویوب ده ارکك اوله‌جق دکل ! ... سن اوکا باق .

Şekil 37. Karagöz, S. 128, 24 Eylül 1325, [7 Ekim 1909]
Aldığı emr-i hüsnü (?) telakki edememek yüzünden (Çizim üstü)
- *Hanım sana kaç defa söyleyeceğiz!.. Yüzünü, gözünü o kadar açma. Hem bir daha böyle erkek ile arabaya binersen sonra karışmam ha!...*
- *Aaa ayol o çocuk…*
- *Şimdi çocuk ama… Yarın öbür gün büyüyüp de erkek olacak değil mi!... Sen ona bak.*

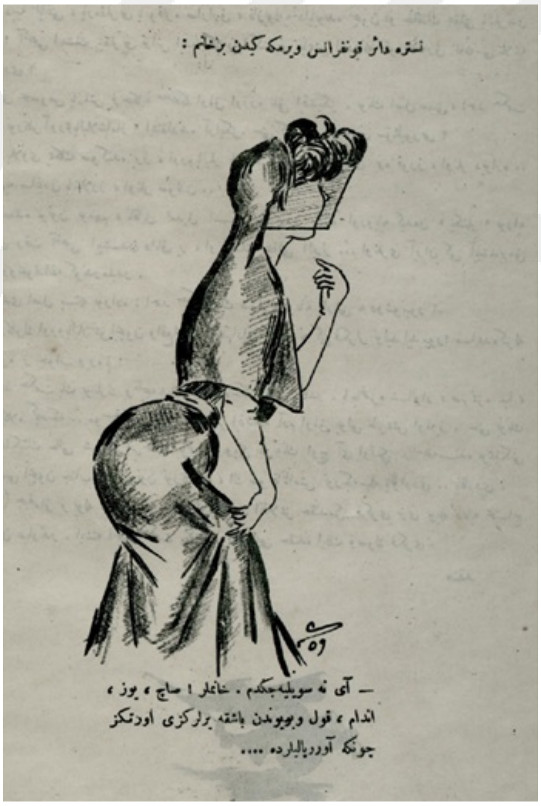
Lak Lak adlı mizah dergisinde yayınlanan 1909 tarihli aşağıdaki karikatürde, iki Batılı kadın figürü ("madam") ile arkası dönük bir Osmanlı kadını yan yana betimlenmiştir. Osmanlı kadının çarşafı o denli uzundur ki, eteği kaldırımları "süpürmektedir". Batılı kadınların ağzından aktarılan "Bu memlekette bu hanımlar da olmasa sokaklar pislikten yürünmeyecek! Bak bu hanım ne güzel kaldırımları süpürerek gidiyor!.." sözleri, çarşafın aşırı uzunluğunu hem hijyen hem de pratiklik üzerinden hicveder. Bu mizahi yaklaşım, İkinci Meşrutiyet dönemindeki "aşırı kapatma" eleştirilerinin görsel bir yansımasıdır. Çarşafın yerlerde sürünmesi, yalnızca fiziksel bir işlevsizlik değil, aynı zamanda modernleşme ve şehir yaşamı bağlamında "geri kalmış" bir giyim tarzının göstergesi olarak sunulur. Eleştirinin Batılı kadın figürlerinin ağzından yapılması ise, modernleşme ölçütlerinin dışarıdan gelen bir bakışla meşrulaştırıldığını ima eder.


مادامل — بو مملكتده بو خانملرده اولمسه سوقا
قلرده پسلكدن يورونميه جك :
باق بو خانم نه كوزل قالديرملرى سوپوره رك
كيديور !..

Şekil 38. Lak Lak, S. 3, 23 Temmuz 1325 [5 Ağustos 1909]
Madamlar – Bu memlekette bu hanımlar da olmasa sokaklar pislikten yürünmeyecek!
Bak bu hanım ne güzel kaldırımları süpürerek gidiyor!..

Kadın kıyafeti, sadece bireysel bir tercih değil, kamusal ahlakın, modernleşme anlayışının ve devlet otoritesinin kesiştiği bir alan olarak ele alınmıştır. Bu süreçte tesettürün ölçüsü —neresinin açılıp nerelerinin kapanması gerektiği— dönemin basınında, risalelerinde ve kamuya açık toplantılarında sürekli gündeme gelmiş, mizah basını ise bu tartışmaları hiciv konusu yapmıştır.

Yukarıda gördüğümüzü *Karagöz* karikatürleri, bu tartışmaların "aşırı kapama" yönündeki devlet müdahalelerini hicveder ve kadın bedeni üzerindeki denetimin doğrudan erkek devlet görevlileri üzerinden nasıl işletildiğini gösterir. Buna karşılık, 24 Mart 1909 tarihli *Musavver Davul* karikatürü, tartışmanın diğer bir ucunu hicveder. "Tesettüre dair konferans vermeye giden bir hanım" çiziminde; konuşmacı "Saç, yüz, endam, kol ve boyundan başka yerlerinizi örtünüz; çünkü Avrupalılar da…" diyerek cümleyi yarım bırakır. Burada iki katmanlı bir ironi vardır: Birincisi tesettür ölçüsünün Batı'ya bakarak belirlenmesi, "mukallitlik" (taklitçilik) eleştirisinin merkezine oturur. İkincisi konuşmacının bedeni, dönemin asri moda siluetiyle (yüksek topuz, dar bel, belirgin kalça hattı) çizilmiş, böylece "ölçüyü belirleyen" ile "sergileyen" arasındaki çelişki görünür kılınmıştır. Bu karikatür, 1908 sonrasında hız kazanan peçe ve çarşaf tartışmalarında sıkça yinelenen “neresi açılır, neresi kapanır?” polemiklerinin bir parodisidir. İkinci Meşrutiyet’in ilk yıllarında, basında kadın giyiminin sınırları üzerine süren yoğun tartışmalar, modernleşme ile gelenek arasında gidip gelen ahlaki bir endişeyi yansıtır. Dönemin gazete ve dergilerinde kimi yazarlar peçenin terk edilmesini medeniyet göstergesi olarak yorumlarken, kimileri de bu tür yeniliklerin “iffet ve adap”a zarar vereceği kaygısıyla karşı çıkmıştır. *Musavver Davul*’un hicvettiği “konferans” sahnesi, işte bu ikircikli atmosferi; kadın bedeni üzerinden yürütülen ahlak, din ve modernlik tartışmalarının gündelikleşmesini yansıtır. Bu polemikler, sonraki yıllarda Zehra Hakkı gibi yazarların “millî kıyafet”[484] tartışmalarında da farklı biçimlerde sürmüştür.


تستره دائر قونفرانس ویرمکه کیدن بر خانم :
— آی نه سویلیه جکدم . خانملر ! صاچ ، یوز ،
اندام ، قول و بویوندن باشقه یرلرکزی اورتکز
چونکه آوروپالیلرده ....

Şekil 39. Musavver Davul, S. 16, 11 Mart 1325 [24 Mart 1909]
Tesettüre dair konferans vermeye giden bir hanım:
- *Ay ne söyleyecektim. Hanımlar! Saç, yüz, endam, kol ve boyundan başka yerlerinizi örtünüz çünkü Avrupalılarda…*

Polis karikatürleri, tesettürün devlet zoruyla muhafazasını taşlarken; konferans karikatürü, tesettürü Batı referansıyla gevşetme eğilimini alaya alır. Her iki durumda da kadın bedeni, kendi söz hakkının sınırlı olduğu, erkeklerin (polis, çizer, hatip karşısındaki erkek seyirci) kontrol ettiği bir temsil alanında kalır. Böylece karikatürler, İkinci Meşrutiyet dönemi kamusal alan tartışmalarında kadın görünürlüğünün iki uç arasında salınan bir denetim nesnesi olduğunu görünür kılar. Kadın bedeni, kendi iradesinden ziyade erkek bakışının ve toplumsal normların belirlediği bir temsil alanı içinde kalır.

---

[484] Zehra Hakkı, “Millî Moda”, *İnci*, S. 1, 1 Şubat 1919, İstanbul, s. 4-5.

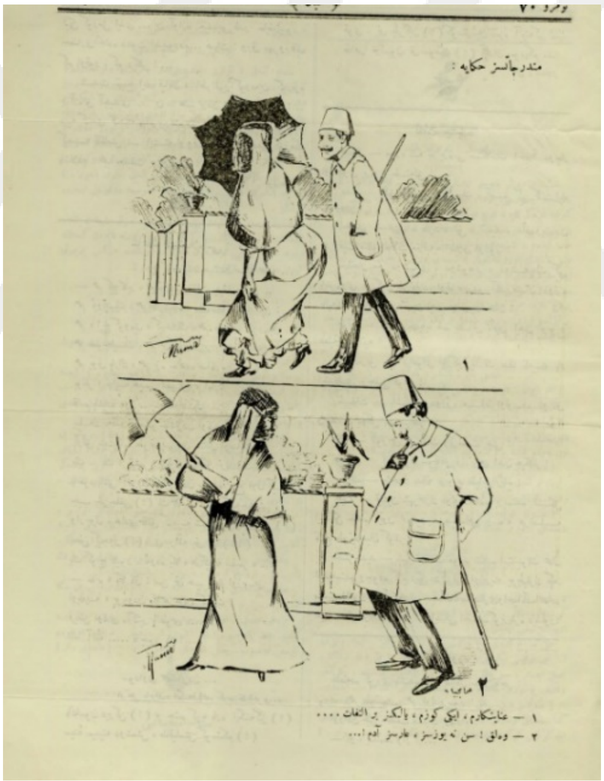
Bu tartışmaların bir başka boyutu ise peçenin "aldatıcı" olduğu yönündeki eleştirilerdir. 3 Şubat 1911 tarihli *Hayal-i Cedid*[485] karikatürü, bu söylemi mizahi bir hikâye biçiminde işler. *"Münderecatsız hikâye"* başlıklı iki karelik bu hikâyede, ilk karede yoldan geçen peçeli bir kadını takibe alan bir erkek görülür. Adam kadına yaklaşarak "kibarca" iltifat etme niyetindedir; "İnayetkarım, iki gözüm, yalnız bir iltifat…" diye laf atar. İkinci karede ise kadının peçesini kaldırmasıyla sürpriz bir durum ortaya çıkar: Takip edilen kişi meğer genç bir hanım değil, yüzü peçenin altına gizlenmiş siyah tenli bir kadındır. Adam bu manzara karşısında şaşırır ve "Velak! Sen ne yüzsüz, arsız adam!.." diyerek kendisini azarlayan bir kadınla karşılaşır. Karikatürün vermek istediği mesaj birkaç açıdan okunabilir. İlk olarak, peçe takan bir kadının kimliğinin belirsizliği, erkeğin beklentilerini alt üst etmiştir. Yani peçe, erkeğin arzularını "aldatan" bir araç haline gelmiştir. Bu karikatür, kadınların peçe aracılığıyla "erkekleri kandırabileceği" endişesini mizahi biçimde işler. Bu bağlamda peçe, sadece bir mahremiyet simgesi değil; kamusal alandaki toplumsal etkileşimlerde kimliği belirsizleştirerek bir "tanımsızlık" alanı yaratan sembolik bir araç olarak da değerlendirilebilir. Karikatürde görüldüğü üzere, peçenin sağladığı bu anonimlik toplumsal öngörülebilirliği ortadan kaldırmakta; bireyler arası iletişimde "yanlış tanışmalara" ve kimlik karmaşasına zemin hazırlayarak modernleşme sürecindeki toplumsal şeffaflık arayışıyla zıtlık oluşturmaktadır. Nitekim dönemin Batıcı aydınları, peçenin bu tür bir gizlenme imkânı sunmasını medeni gelişimin önünde bir engel olarak görmüş; tesettürü kadını sosyal hayattan ve gerçek kimliğinden soyutlayan, hatta olumsuz durumların üzerini örtebilen bir "içtimai müessese" olarak eleştirmişlerdir.[486]

---

[485] 1910 – 1911 arası 89 sayı yayınlanmış mizah dergisidir. İmtiyaz sabibi Mehmed Rauf, baş yazarı Ebül Süreyya Sami, Münir Osman, M. Orhan Bayrak, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler*…, s. 56

[486] Mine Topçu, "II. Meşrutiyet Dönemi Batıcı Aydınların Tesettür Algısı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* C. 12, S. 63, 2019, s. 380-381.

Karikatürdeki durum aynı zamanda, ilerleyen yıllarda kadın hareketinin savunduğu “peçe yüzünden yanlış evlilikler yapılıyor, insanlar birbirini tanımıyor” yönündeki eleştirilerin erken bir yansıması olarak da okunabilir. Bu tür temalar, özellikle *Kadınlar Dünyası* sayfalarında kadınların toplumsal görünürlüğünü savunan yazılarda tekrar edilmiştir.[487] Son olarak, karikatür erkeklerin sokakta tanımadıkları kadınlara sarkıntılık yapma eğilimini de hicvetmektedir. Peçeli bir kadını sadece sokakta yani kamusal alanda olmasından ötürü takip eden erkek profili, hafif ahlaksız ve komik bir tip olarak çizilmiştir. Kadın peçesini kaldırınca erkeğe verdiği tepki olan “yüzsüz, arsız adam” çıkışı, aslında erkeğin ne denli hadsiz olduğunu ortaya koyar. Bu bakımdan, peçe karikatürü hem erkek tacizini eleştirir hem de peçenin anlamsızlığını gösterir.


نومرو ۷۰
مندرجاتسز حکایه :
۱
۲
۱ — عنایتکارم ، ایکی کوزم ، یالکز بر التفات ....
۲ — ولاق ! سن نه یوزسز ، عارسز آدم !...

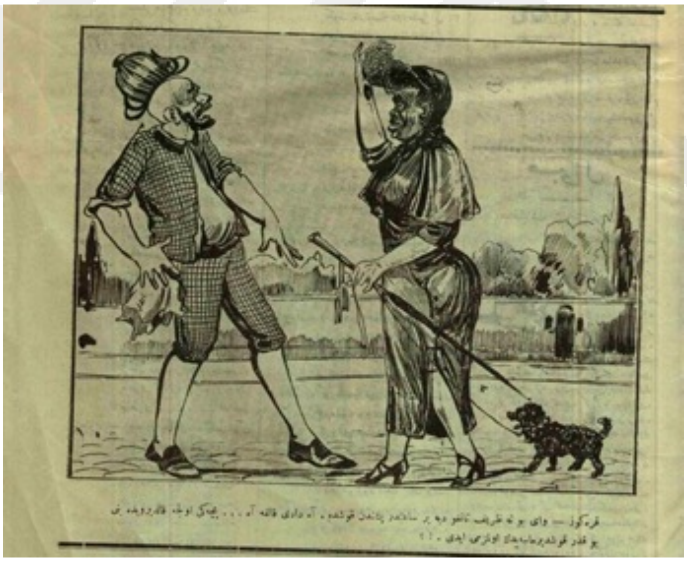
Şekil 40. Hayal-i Cedid, S. 70, 21 Kanunusani 1326 [3 Şubat 1911]
Münderecatsız hikaye:
1 – İnayetkarım, iki gözüm, yalnız bir iltifat…
2 – Velak! Sen ne yüzsüz, arsız adam!...

Peçenin mahremiyet sağlayıcı bir unsurdan çok, erkeklerin “beğeni nesnesi” beklentilerini boşa çıkaran bir araç gibi sunulmasına dayanan çok benzer başka bir örnek *Karagöz* dergisinin 10 Haziran 1914 tarihli aşağıdaki karikatüründe görülmektedir. Yine mizah olarak sunulan üslup, yalnızca cinsiyetçi değil, aynı zamanda dönemin ırka dayalı söylemlerini de yeniden üretmektedir; siyah kadın, "arzu nesnesi"nin karşıtı olarak kodlanır.

---

[487] “Kadınlar Dünyası" imzasıyla, "Kuvvet-i Mevcudiyetimizle Müzfılıeret Edelim", S. 73, 15 Haziran 1329, s. 1. Aktaran Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 255.

Karagöz modern, Avrupai görünümlü (köpek, yırtmaçlı etek Avrupai kadın stereotipin kodlarıdır) bir kadını takip etmektedir ve karikatürün sahnesinde takip edilen kadın peçesini açar. Peçenin altından çıkan kişi yine siyahi bir kadın "dadı kalfa"dır. Karagöz'ün şaşkınlıkla "Vay bu ne zarif tango diye bir saattir peşinden koştum… Ah dadı kalfa ah!" repliğinde "tango" ifadesi, dönemin basınında da kullanıldığı üzere "aşırı bir biçimde son modaya uygun"[488] giyinmiş kadın olarak kullanılmıştır. Böylece karikatür, peçenin "yanıltıcılığı"nı hem sınıfsal hem de ırksal kodlarla yeniden işler; hizmetli ve siyah kadın, "asri", "tango" kadın tipinin tam zıddı olarak sahneye yerleştirilir.



Şekil 41. Karagöz, S. 626, 28 Mayıs 1330 [10 Haziran 1914]
Karagöz – Vay bu ne zarif tango diye bir saattir peşinden koştum. Ah dadı kalfa ah… Peçeni evvelce kaldırıp da beni bu kadar koşturmasaydın olmaz mıydı!?

Her iki örnekte de peçe, kadın öznesinin kendi iradesinden bağımsız olarak, erkek bakışının kurguladığı "arzu/hayal kırıklığı" ikiliğini üretir. Bu durum, İkinci Meşrutiyet dönemi tesettür tartışmalarının yalnızca dini veya ahlaki boyutla sınırlı kalmadığını; cinsiyetçi, ırkçı ve sınıfsal önyargılarla iç içe geçtiğini de gösterir.

---

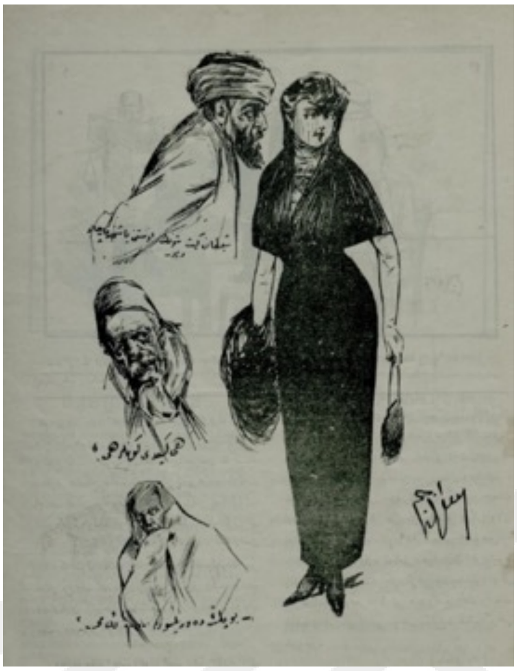
[488] Bkz. "Tango" Çevrimiçi https://sozluk.gov.tr/?ara=tango Erişim Tarihi 1 Aralık 2025

Mizah basınının hem aşırı kapatma hem de ölçüsüz açma hem de peçenin aldatıcılığı yönündeki söylemleri aynı eleştirel düzleme yerleştirdiği görülür. Polis karikatürleri, tesettürün devlet zoruyla muhafazasını taşlarken; konferans karikatürü, tesettürü Batı referansıyla gevşetme eğilimini alaya alır; peçe karikatürü ise bu kıyafetin erkek beklentilerini manipüle eden bir araç gibi sunulmasına dayanır. Her üç durumda da kadın bedeni, kendi söz hakkının sınırlı olduğu, erkeklerin (polis, çizer, takipçi) kontrol ettiği ve tanımladığı bir temsil alanında kalır.

Toplumun muhafazakar kesiminin tepkisi sadece resmi görevlilerle sınırlı değildir; sıradan erkekler de sokakta karşılaştıkları "açık giyimli" kadınlara laf söyleme hakkını kendilerinde görebiliyorlardı. Mizah basını bu tip sahneleri de yakalamıştır. Özellikle İkinci Meşrutiyet'in ilk yıllarında henüz peçe ve çarşaf yaygınken, bazı kadınların peçesiz ve çarşafsız sokağa çıkmaya başlaması bir "skandal havasında" algılanmış, hatta 1908 Ekim ayında bazı gerici gruplar Meşrutiyet karşıtı gösterilerinde "İslam kadınları açık saçık gezmesin" diye tepki göstermişlerdir.[489] 1911 tarihli *Cem* dergisinde yayımlanan bir karikatür de bu toplumsal gerilimin görsel bir ifadesi olarak öne çıkar. Karikatürde peçesiz ve modern görünümlü bir kadın figürü resmedilirken, onun çevresinde farklı toplumsal kesimleri temsil eden erkek ve kadın tiplerinin tepkileri yansıtılmaktadır. "Şeytan git şunun üstünü başını parçala diyor" ifadesi modern kadını günah ve ahlaki yozlaşma ile özdeşleştirirken, "Hey gidi günler hey" ifadesi geçmişin muhafazakâr değerlerine duyulan nostaljik özlemi dile getirir. Dikkat çekici olan ise tepki veren erkekler arasında bir kadının da bulunmasıdır. Böylelikle karikatür, kadınların da hemcinslerinin kamusal görünümlerini eleştiren bir söylemin parçası olabildiğini, yani modernleşme tartışmalarında kadın bedeninin sadece erkekler tarafından değil, kadınlar tarafından da denetim altına alınabildiğini göstermektedir. Bu durum, tesettür ve modern kıyafet meselesinin bireysel bir tercih olmanın ötesinde, ahlaki söylemler, toplumsal bellek ve içselleştirilmiş normlar etrafında şekillendiğini ortaya koyar.

---

[489] II. Meşrutiyet'in ilanından sonra ortaya çıkan tepkiler yalnızca kadınların kıyafetiyle sınırlı değildi. Geleneksel yaşam biçimini savunan şeriat yanlısı çevreler, anayasal düzeni ve yeni özgürlük ortamını da tehdit olarak görmeye başlamışlardı. Nitekim 1908 sonbaharında Fatih Camii çevresinde Kör Ali öncülüğünde toplanan bir grup, "meyhaneler kapanmalı, resim ve tiyatrolar yasaklanmalı, İslam kadınları açık saçık gezmemeli" gibi sloganlarla şeriat düzeninin geri getirilmesini talep etmişti.[1] Bu olay, Meşrutiyet sonrasında yaşanan ilk irticai kalkışmalardan biri olarak kayda geçmiş ve sonraki yıllarda kadınların kamusal alandaki görünürlüğüne yönelik tepkilerin dinsel bir zeminde şekillenmesine de zemin hazırlamıştır. Mine Topçu, *II. Meşrutiyet Döneminde Tesettür Tartışmaları (1908–1918)*, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019, s. 36.



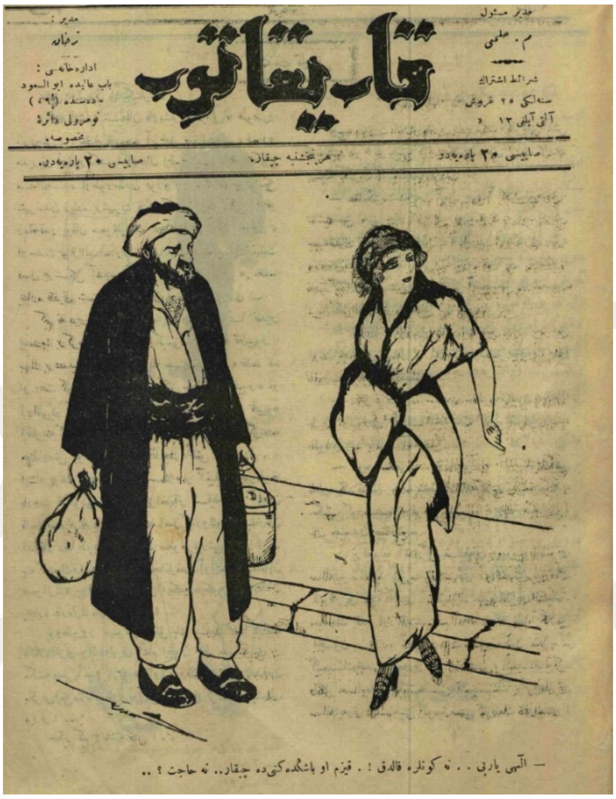
Şekil 42. Cem, S.15, 5 Şubat 1326 [18 Şubat 1911]
(Yukarıdan aşağıya);
Şeytan git şunun üstünü başını parçala diyor.
Hey gidi günler hey
Boyun devrilsin emi?

Bu baskının ilerleyen yıllarda da sürdüğü görülür. 1914 tarihli başka bir karikatür örneği, muhafazakar erkek tepkisini taşlamaktadır. *Karikatür*[490] dergisinin 16 Nisan 1914 tarihli sayısında yayınlanan aşağıdaki çizimde, başında sarık ve üzerinde cübbesi ile geleneksel görünümlü bir adam, genç bir kadının giyiminden duyduğu dehşeti dile getirir. Karşısında başında sadece hafif bir örtü bulunan, yüzü açık ve çarşaf giymemiş modern bir genç kadın vardır. Adam asık suratlı bir ifade ile "İlahi yarabbi… Ne günlere kaldık! Kızım, o başındakini de çıkar… Ne hacet?!" diye çıkışır. Bu ifade, muhafazakar çevrelerin gözünde kadınların tesettürü terk etmeye başlamasının yarattığı şoku ve kızgınlığı çok net yansıtır. Karikatürdeki genç kadın umursamaz ve kendinden emin bir tavırla çizilmiştir; zira artık 1914'e gelindiğinde şehirli bazı kadınlar peçeyi tamamen bırakmış, sade bir başörtüsü ya da şapka takarak sokakta dolaşmaya başlamışlardı.[491] Bu durum, özellikle yaşlı ve geleneksel kesimde

---

[490] 1913 – 1914 arasında 10 sayı yayınlanmış mizah gazetesidir. Mesul Müdür M. Hilmi, yayın müdür Turhan, yazar Sedat Simavi. M. Orhan Bayrak, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler…*, s. 76.
[491] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü…* s. 257.

"Ne günlere kaldık!" serzenişleriyle karşılanıyordu. Bu karikatür aynı zamanda nesiller arası çatışmayı da simgelemektedir; sarıklı adam eski nesli, peçesiz genç kadın yeni nesli temsil etmektedir. İkinci Meşrutiyet ve sonrasındaki toplumsal değişimle birlikte eski kuşak, genç kadınların kamusal alandaki özgüvenini ve açıktan dolaşmalarını adeta "kıyamet alameti" gibi yorumlamaktaydı.

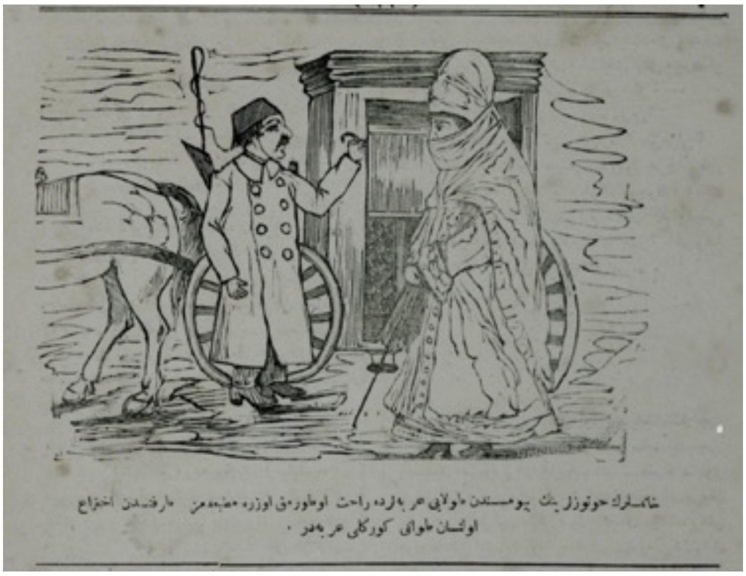

قاریقاتور
مدیر مسئول
م. علمی
شرائط اشتراك
سنه‌لکی ۲۵ غروش
ادارەخانه‌سی :
هر پنجشنبه چیقار
صاییسی ۲۰ پاره‌در
— الٰهی یاربی . . نه کونلره قالدق ! . قیزم او باشکده کنی ده چیقار .. نه حاجت ؟ ..

Şekil 43. Karikatür, S. 6, 3 Nisan 1330 [16 Nisan 1914]
– İlahi yarabbi… Ne günlere kaldık! Kızım o başındakini de çıkar… Ne hacet?...

Sonuç olarak mizah basını, kolluk gücünden "mahalle baskısına" uzanan çeşitli erkek müdahalelerini kimi zaman alaycı, kimi zaman eleştirel bir gözle resmederek, Osmanlı kadınlarının sokakta var olma mücadelesinin görsel kaydını tutar. Dönemin popüler mizah dergileri – *Karagöz, Hayal-i Cedid, Davul, Lak Lak, Karikatür* gibi – kadın imgesini çoğunlukla erkek bakışıyla çizmiş olsalar da ortaya çıkan tablo, toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulandığı ve yeni bir kadın kimliğinin doğmakta olduğudur. Tesettür tartışmaları üzerinden verilen mesajlar, kadınların kamusal alanda görünürlük kazanma mücadelesinin ipuçlarını barındırır. 1908'den 1914'e uzanan süreçte karikatürler, Osmanlı kadınının çarşaf ve peçe ardındaki siluetinden adım adım sıyrılıp daha belirgin bir özne haline gelişini yansıtmaktadır. Mizah, bu dönüşümün hem destekçisi hem eleştirmeni rolünü üstlenmiş; kadınların toplumsal konumuna dair kaygılar ve umutlar, mizahi bir dille resmedilmiştir.

3.3 Alay Edilen Moda Algısı

Osmanlı mizah basınında kadın modasına yönelik ilk hiciv örneklerine Tanzimat döneminde rastlanır. Nitekim *Kahkaha*[492] dergisinin 1876 tarihli bir karikatürü, kadın giyim-kuşamını konu alan erken bir örnek olarak dikkat çeker. Bu karikatürde peçeli bir Müslüman Osmanlı hanımı, dönemin moda aksesuarı olan "hotoz" adlı süslü başlığın abartılı boyutlarıyla resmedilir. Hanımefendinin başındaki büyük hotoz nedeniyle bindiği faytonda tavana sığamadığı mizahi bir dille ifade edilmiş; çözüm olarak da derginin "ihtira ettiği" (icad ettiği) körüklü tavana sahip bir araba modeli önerilmiştir. Karikatür, modanın kadın bedeni ve günlük yaşam üzerindeki etkisini daha 19. yüzyılda hiciv konusu yaparken aynı zamanda sınıfsal bir vurgu içerir: Resmedilen kadın şehirli bir üst tabaka mensubudur; zira alt sınıftan bir kadının modayı takip etmesi o devirde mümkün olmadığından, karikatürlerde de alt sınıf kadın figürlerine pek rastlanmaz. Bu durum, Osmanlı toplumunda moda olgusunun başlangıçta dar bir elit kesimle sınırlı olduğunu göstermektedir.


خانملرك حوتوزلرينك بيومسندن طولايى عربه لرده راحت اوطورمق اوزره مطبعه مز طرفندن اختراع
اولنان طوانى كوركلى عربه در .

Şekil 44. Kahkaha, S. 11, 26 Nisan 1292 [8 Mayıs 1876]
Hanımların hotozlarının büyümesinden dolayı arabalarda rahat oturmak üzere matbuamız tarafından ihtira olunan tavanı körüklü arabadır.

---

[492] 1875'te 26 sayı yayımlanan mizah gazetesidir. Basiret gazetesinin eki, Basiretçi Ali, Ali Fuad. Muharriri M.M. M. Orhan Bayrak, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler…*, s. 74.

Tanzimat'tan İkinci Meşrutiyet'e uzanan süreçte Osmanlı toplumunda yaşanan köklü dönüşümler, kadınların kıyafetlerinde de belirgin değişimlere zemin hazırlamıştır. Charlotte Jirousek, giyimi toplumsal kimliğin en görünür ifadesi olarak değerlendirir ve kıyafet kurallarına uyumdaki gevşemenin, Osmanlı toplumundaki istikrar kaybıyla paralel biçimde ilerlediğini vurgular. Ona göre geleneksel toplumlarda kıyafet biçimleri uzun süre değişmeden varlığını sürdürürken, modernleşmeyle birlikte ekonomik ve kültürel değişimler "moda" olgusunu hızlandırmış ve toplumsal rollerin esnekleşmesine yol açmıştır. Bu süreçte Osmanlı toplumunda da eskiden titizlikle uygulanan giyim kaideleri toplumsal desteğini yitirerek yerini yeni, kitlesel moda anlayışına bırakmıştır.[493]

Özellikle İkinci Meşrutiyet sonrasında oluşan görece liberal ortam, kadınların kamusal alanda daha görünür olmasına ve kıyafetlerinde radikal değişimler yapmasına imkân tanımıştır. Devletin toplumsal alandaki otoritesinin zayıflaması, kadın bedeni ve giyimi üzerindeki denetim tartışmalarını görünür hâle getirmiş; bu durum, ataerkil yapının kadın giyimine yönelik sert tepkilerinin temel nedenlerinden biri olmuştur. Nitekim Tanzimat'tan itibaren Osmanlı bürokrasisinin yalnızca gayrimüslimler üzerindeki değil, Müslüman kadınlar üzerindeki iktidarı da sarsılmaya başlamıştı.[494] Bu bağlamda moda, yalnızca estetik bir olgu değil, modernleşme ile gelen toplumsal değişimin sembolik mücadele alanlarından biri hâline gelmiştir.

İkinci Meşrutiyet'in hemen ardından kadınların giyiminde hızlı bir Batılılaşma trendi göze çarpar. İstanbul'da şehirli kadınlar Avrupa tarzı giyime özenerek çarşaflarını mantoları andıran yeni modellere dönüştürmüş, peçelerini giderek inceltip şeffaf hale getirmişlerdir. Hatta bazı hanımlar, yüzlerini peçe yerine ellerinde taşıdıkları şemsiyelerle gizlemeye başlamıştır. 1909 yılı civarında modaya uygun olarak çarşaf etekleri daralmış, böylece Osmanlı kadını ilk defa sokakta beden hatlarını daha belirgin kılan bir siluetle görünür olmuştur. Birinci Dünya Savaşı yıllarında bu dönüşüm iyice hızlanmış; 1914'ten sonra moda olan çarşaf gitgide küçülerek pardösü üzerine giyilen bir pelerin ve küçük bir peçe halini almıştır. Sonraki aşamada pelerin mantonun içine girecek kadar kısalmış, peçe ise başın arkasına atılan sembolik bir aksesuara dönüşerek kadının yüzü ve ensesini açıkta bırakmaya başlamıştır.[495] Kadın kıyafetlerindeki bu evrim, Osmanlı modernleşmesinin toplumsal alandaki en görünür göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir. Nora Şeni'nin belirttiği üzere, 19. yüzyıl sonundan itibaren kadın giyimi, yalnızca "namus" ve "tesettür" tartışmalarının değil, modernleşme lehine ya da aleyhine alınan tavırların da başlıca sembolik zemini hâline gelmiş; etek boyu, peçenin kalınlığı ya da kullanılan kumaş, Batılılaşma karşısındaki siyasal ve kültürel tercihlerin birer "amblem"i olarak okunmuştur. İstanbul'da Cadde-i Kebir çevresinde açılan bonmarşeler ve büyük mağazalarla birlikte moda, şehirli orta ve üst sınıflar açısından hem maddi kültürün bir unsuru hem de toplumsal statü göstergesi hâline gelmiştir. Şeni'nin 1870'ler mizah dergileri üzerinden gösterdiği gibi, kadın kıyafeti etrafındaki bu gerilim karikatürlerde modernlik–gelenek, gösteriş–iffet, "asr-ı terakki"–"âdet-i kadîme" ikiliklerini tartışmanın ayrıcalıklı yolu olarak kullanımış;[496] İkinci Meşrutiyet sonrasında yayımlanan mizah dergileri de aynı sembolik repertuvarı yeniden üreterek moda üzerinden toplumsal değişimi hicvetmeye devam etmiştir. Karikatüristler, bir yandan kadınların bedensel dönüşümünü (giyimle değişen siluetleri, tavırları) alaya almış, diğer yandan bu dönüşümün toplumsal cinsiyet rolleri ve ahlaki değerler üzerindeki etkilerini hicvetmiştir.

---

[493] Charlotte Jirousek, *Ottoman Dress and Design in the West: A Visual History of Cultural Exchange*, Indiana University Press, Bloomington, 2019 s. 2; Elif Mahir Metinsoy, *Mütareke Dönemi İstanbul'unda Moda ve Kadın...*, s. 14.

[494] Ümüt Akagündüz, *İkinci Meşrutiyet Döneminde Kadın Olmak...,* s. 239

Erkeklerin kadın modasına yönelik eleştirilerinde, modayı bir ahlaki zaaf veya milli kimlik erozyonu olarak görme eğilimi de vardır. Dönemin bazı karikatürleri açıkça, kadınların Batı modasına özenmesinin Osmanlı toplumunu içten içe çökerten bir taklitçilik olduğunu öne sürer. Palmira Brummett'in tespitine göre, İkinci Meşrutiyet basınındaki karikatürlerde moda, sembolik bir dil ile Avrupa'nın Osmanlı'yı "ayartma" çabasını ve Osmanlı'nın buna karşı direnişini temsil etmektedir. Kadın bedeni üzerinden verilen bir kültürel mücadele söz konusudur. Kadının giyimi hakkındaki tartışmalara sadece estetik değil, dini, ahlaki ve milliyetçi kaygılar da yön verir. [497]

1908 sonrasında Osmanlı kadın modası büyük ölçüde Paris merkezli Avrupa modasından etkilenmiştir. Özellikle 1910'lu yıllarda ortaya çıkan paten yapma, dar etek (jupe-culotte), büyük şapkalar ve tüy gibi aksesuar modaları Paris'te doğup İstanbul'a ulaşmış, bu akımlar dönemin mizah basınında sıkça hicvedilmiştir. Avrupa tarzı kıyafetler, modayı takip eden kadınlar ve onların kamusal görünürlüğü alaycı bir dille işlenmiş; bu çizimlerde kadınların şemsiyeleri, tüylerle süslü büyük şapkaları ve dar etekleri modernleşmenin görsel sembolleri hâline gelmiştir.[498]

---

[495] Elif Mahir Metinsoy, *Mütareke Dönemi İstanbul'unda…,* s. 19.

[496] Nora Şeni, "19. Yüzyıl Sonu İstanbul Basınında Moda ve Kadın Kıyafetleri…", s. 53-79.

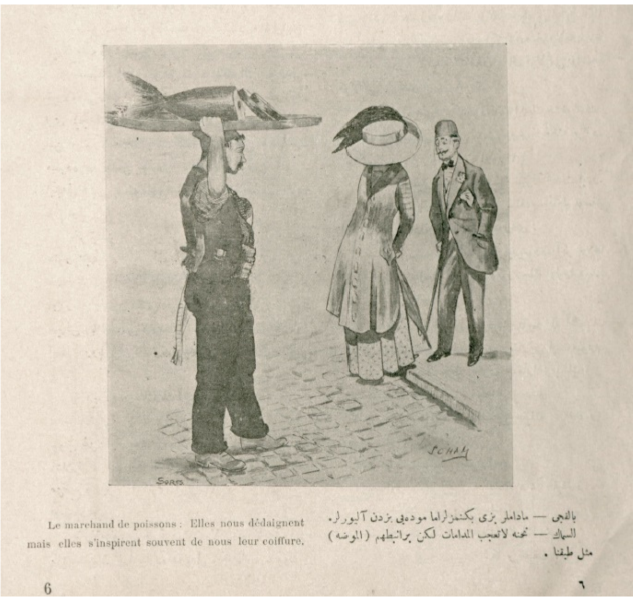
[497] Palmira Brummett, *Image and Imperialism in the Ottoman Revolutionary Press, 1908–1911*, State University of New York Press, Albany, 2000, s. 252-254.

Osmanlı mizah basınında kadın kıyafetlerine yönelik hicivlerin en dikkat çekici örneklerinden biri şapka modası etrafında şekillenmiştir. Bu karikatürlerde şapkalar yalnızca bir moda unsuru değil, kadın bedeni üzerinden kurulan toplumsal ve kültürel dönüşümün simgesidir.

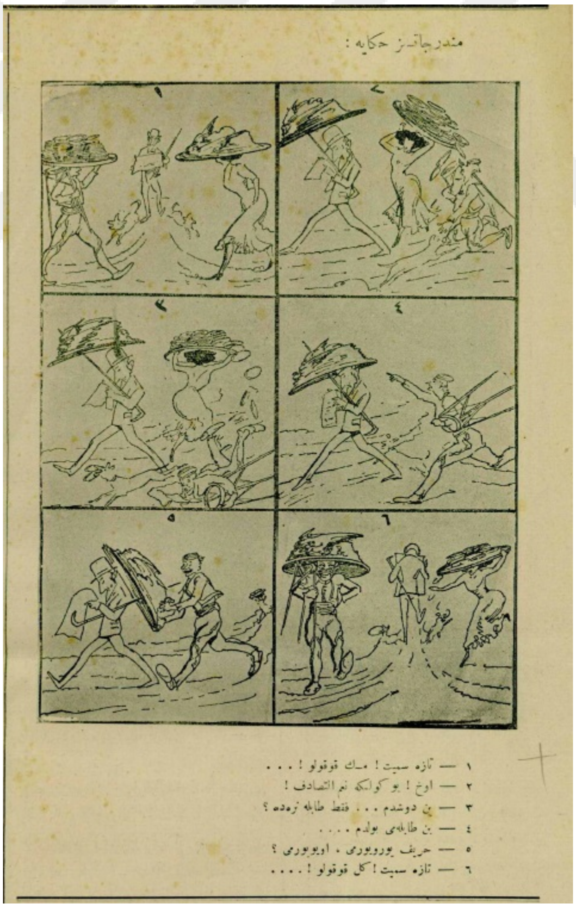
Kalem dergisinin 16 Eylül 1909 tarihli sayısında yayımlanan karikatürde, balıkçı "Madamlar bizi beğenmezler ama modayı bizden alıyorlar" diyerek, kadınların şapka modasını gündelik işçi sınıfı pratiklerinden "aşırdığına" dair bir hiciv üretir. Çizimde kafasında balık tablası taşıyan bir balıkçı ile şapkasında kocaman balık benzeri süs bulunan bir kadın vardır. Balıkçının tablası ile kadının şapkası birbirine benzetilmesi mizah unsuru olarak sunulmuştur. Burada modernleşmenin taklitçi yönüne işaret edilirken, kadınların şapka kullanımı toplumsal alay konusu yapılmaktadır. Aynı şekilde 30 Nisan 1910 tarihli *Hayal-i Cedid* ve 25 Ağustos 1910 tarihli *Kalem*'de simitçiyle ilişkilendirilen şapka hicvi, modanın gündelik hayatla kurduğu ironik ilişkiyi görünür kılar. Kadın şapkası, simit tablası gibi işlevselleştirilerek, modanın abartısı ile sıradan halkın gündelik geçim araçları yan yana getirilir.

---

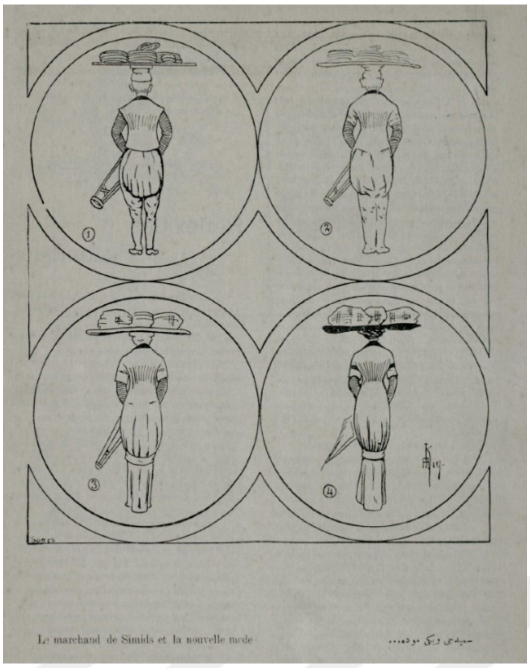
[498] Palmira Brummett, *Image and Imperialism*, s. 226-228.


Le marchand de poissons : Elles nous dédaignent mais elles s'inspirent souvent de nous leur coiffure.
بالقجی — مادامل بزی بکنمزلر اما موده‌یی بزدن آلیورلر.
السماك — نحنه لاتعجب المدامات لكن برانيطهم (الموضه) مثل طبقنا .
6
٦

Şekil 45. Kalem, S. 53, 3 Eylül 1325 [16 Eylül 1909]
Balıkçı – Madamlar bizi beğenmezler ama modayı bizden alıyorlar.

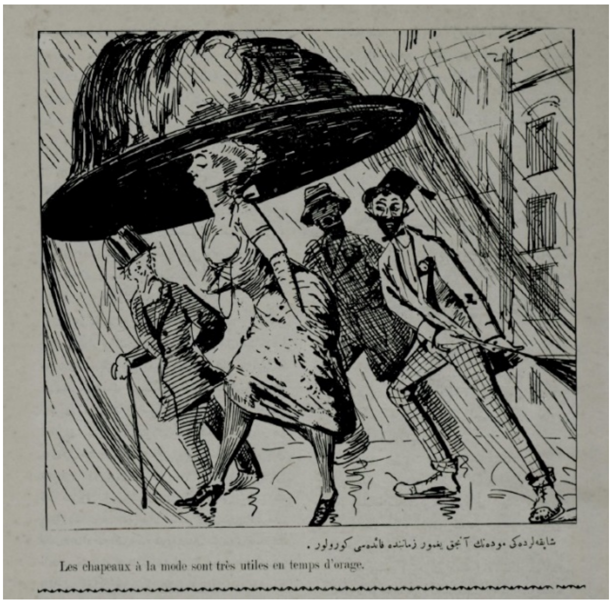

مندرجاتسز حکایه :
١ — تازه سمیت ! مسك قوقولو ! . . .
٢ — اوخ ! بو کولکه نه التصادف !
٣ — بن دوشدم . . . فقط طابله نرده ؟
٤ — بن طابله‌یی بولدم . . . .
٥ — حریف یوروییورمی ، اویوییورمی ؟
٦ — تازه سمیت ! کل قوقولو ! . . . .

Şekil 46. Hayal-i Cedid, S. 13, 17 Nisan 1326 [30 Nisan 1910]
1- Taze simit, mis kokulu!...
2- Oh! Bu gölge ne tesadüf (?)
3- Ben düştüm… Fakat tabla nerede?
4- Ben tablamı buldum…
5- Herif yürüyor mu, uyuyor mu?
6- Taze simit! Gül kokulu!...


①
②
③
④
Le marchand de Simids et la nouvelle mode
سميدجى ويكى موده...

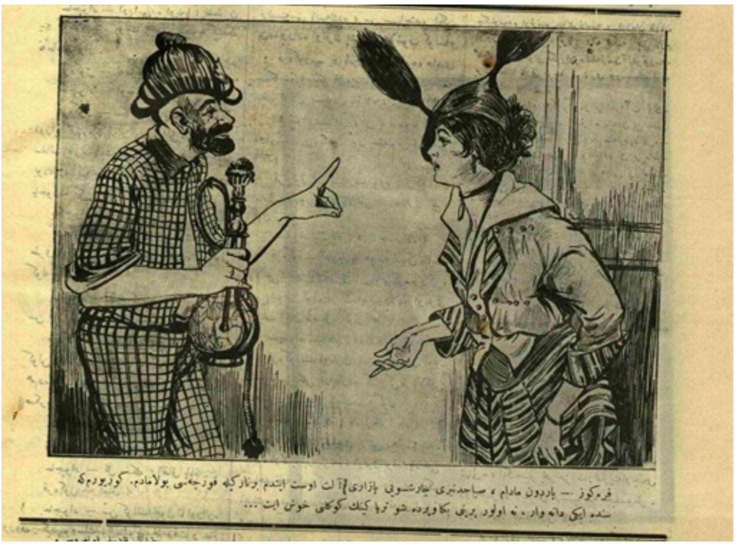
Şekil 47. Kalem, S. 90, 12 Ağustos 1326 [25 Ağustos 1910]
Simitçi ve yeni moda…

Kadın modasının abartılı unsurları işlevsel nesnelere indirgenerek hicvedildiği karikatürlere başka bir örnek, *Kalem*'in, 18 Ağustos 1910 tarihli sayısında yayımlanan aşağıdaki karikatürdür. Çizimde dönemin kadın şapka modasının abartılı boyutları hicvedilmektedir. Şapka o kadar büyük resmedilmiştir ki, yağmur altında yalnızca kadını değil, çevresindeki üç erkeği de şemsiye gibi korumaktadır. Karikatürün altına düşülen "Şapkalardaki modanın ancak yağmur zamanında faidesi görülür" notu, şapkanın işlevsellikten uzak, işe yaramaz nesneler olduğu vurgulamaktadır. Bu temsil, Osmanlı mizah basınında Batı tarzı modaya yönelik yaygın eleştirilerin tipik bir örneğidir. Şapka kullanımı, kadınların kamusal alanda görünürlüğünü artırırken aynı zamanda "israf", "gösteriş" ve "aşırılık"la ilişkilendirilerek alay konusu yapılmıştır.


شاپقه‌لرده‌کی موده‌نك آنجق یغمور زماننده فائده‌سی کورولور .
Les chapeaux à la mode sont très utiles en temps d'orage.

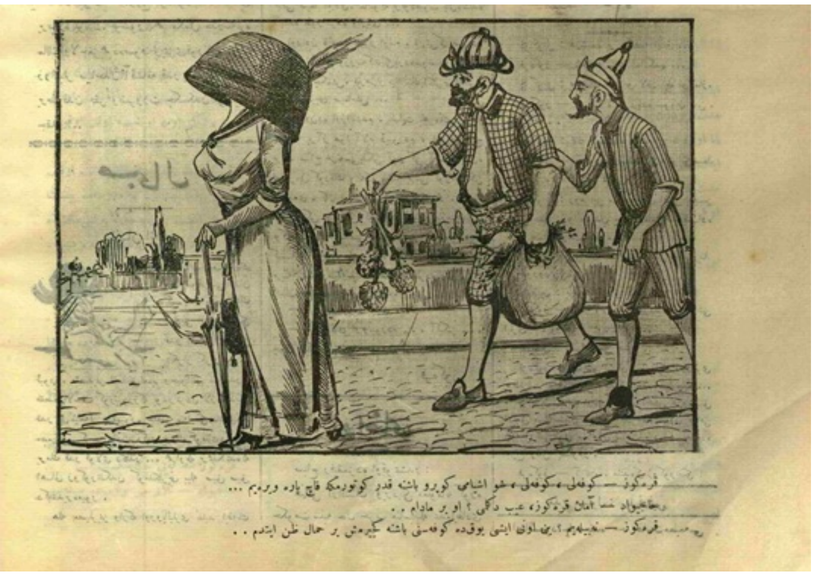
Şekil 48. Kalem, S. 89, 5 Ağustos 1326 [18 Ağustos 1910]
Şapkalardaki modanın ancak yağmur zamanında faidesi görülür.

"Modanın faydasızlığı" söylemine örnek olarak *Karagöz*'de yayımlanan aşağıdaki karikatürde, kadın modasının en güncel unsurlarından biri olan saç bandı ya da şapka süsleri hicvedilmektedir. Çizimde, kadının başında duran aksesuarlar, *Karagöz* tarafından nargile fırçasına benzetilerek işlevsel bir bağlama çekilmiştir. *Karagöz,* pazarda bulamadığı nargile fırçasını kadının başındaki bu "moda unsurunda" bulur ve alaycı bir şekilde ondan "ödünç" ister. Tıpkı devasa şapka karikatüründe olduğu gibi, burada da kadın modası abartılı ve rasyonel olmayan bir tüketim olarak sunulur. Böylece kadınların modernleşme süreciyle birlikte görünürlük kazanan bedensel süslemeleri, hem "boş ve lüzumsuz" hem de "gülünç derecede aşırı" olarak kodlanır.



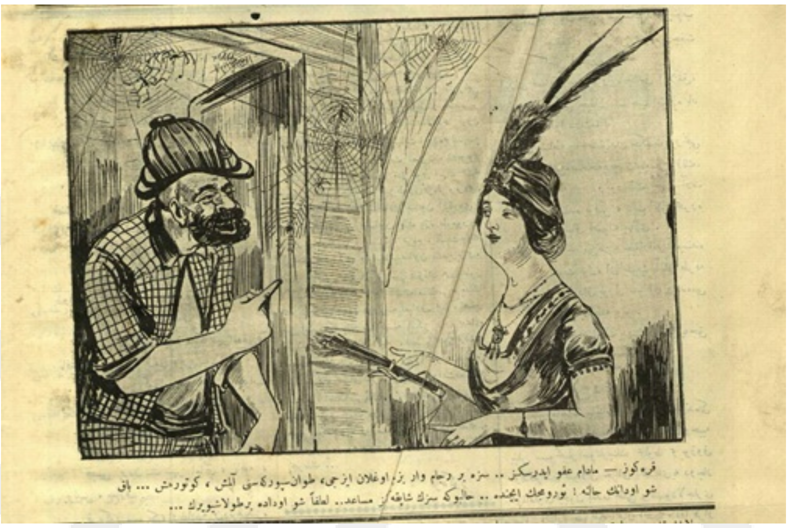
Şekil 49. Karagöz, S. 621, 10 Mayıs 1330 [23 Mayıs 1914]
Karagöz – Pardon madam, sabahtan beri çarşıyı pazarı alt üst ettim bir nargile fırçası bulamadım. Görüyorum ki sende iki tane var, ne olur birini bana ver de şu tiryakinin gönlünü hoş et. ..

Karagöz'de yayınlanan aşağıdaki bir başka karikatürde kadının başındaki büyük şapka, *Karagöz* tarafından "küfeye" benzetilmiş ve bu nedenle kadın bir "hamal" sanılmıştır. Karagöz, şapkalı kadından eşyasını taşıtmak için fiyat sorar; Hacivat ise bunun bir "madam" olduğunu söyleyerek Karagöz'ü uyarır. Buradaki mizah, yine modanın işlevsizlik – abartı – gündelik hayatın basit nesneleri üçgeni üzerinden işlenmektedir. Kadının şapkası, toplumsal statü ve modernlik göstergesi olarak tasarlanmışken, karikatür onu sıradan bir hamal küfesine indirger.



Şekil 50. Karagöz, S. 523, 25 Mayıs 1329 [7 Haziran 1913]
Karagöz – Küfeli, küfeli, şu eşyamı köprübaşına kadar götürmeye kaç para vereyim…
Hacivat – Aman Karagöz, ayıp değil mi? O bir madam..
Karagöz – Ne bileyim? Ben onu eşya yok da küfesini başına geçirmiş bir hamal zannettim..

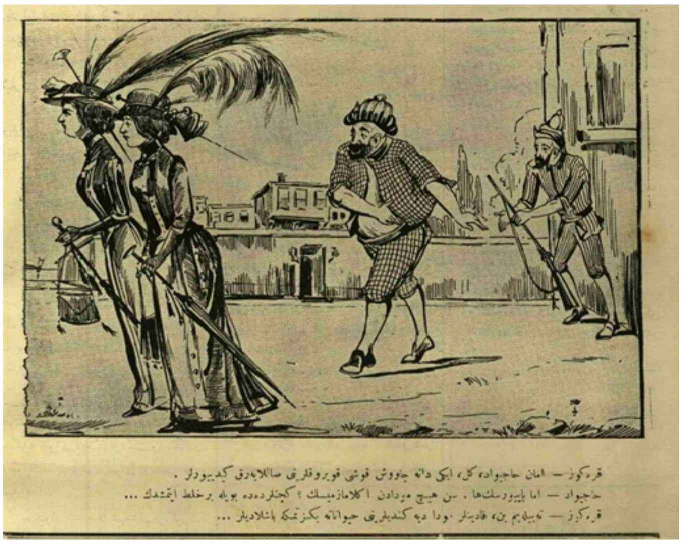
İşlevselleştirme türüne son örnek ise yine *Karagöz'*de yayınlanan aşağıdaki karikatürdür. Çizimde, kadının şapkasındaki uzun ve dikkat çekici tüyler, Karagöz tarafından tavan süpürgesine benzetiliyor. Kadın, şapkasının estetik ve statüsel işleviyle toplumsal görünürlüğünü artırmaya çalışırken, mizah onu basit bir temizlik aracına indirger. *Karagöz*'ün kadına "odadaki örümcekleri temizlemek için dolaşmasını" rica etmesi, kadının modernliğinin bir anda ev içi gündelikçiliğe sıkıştırılması anlamına getirilmiştir.


قره گوز — مادام عفو ايدرسكز .. سزه بر رجام وار بزم اوغلان ايزجى، طوان سپورگه سنى آلمش ، گوتورمش ... باق
شو اوده‌نك حالنه ! اوروجك ايچنده .. حالبوكه سزك شاپقه‌كز مساعد.. لطفاً شو اوده‌ده برطولاشيويرك ...

Şekil 51. Karagöz, S. 624, 21 Mayıs 1332 [3 Haziran 1916]
Karagöz – Madam affedersiniz… Size bir ricam var bizim oğlan izci, tavan süpürgesini almış, götürmüş… Bak şu odanın haline! Örümcek içinde… Halbuki sizin şapkanız müsait.. Lütfen şu odada bir dolaşıverin..

Kadınların modaya uyum sağlaması ve kamusal alanda görünür hale gelmesi, mizah basını tarafından çoğu kez "abartı" ve "gülünçlük" üzerinden hedef alınır. Eril bakış, kadın modasını ya işlevsiz bir süs ya da gündelik hayatın kaba nesneleriyle özdeşleştirerek küçümser. Ayrıca "madam" kelimesinin kullanılması da önemlidir. Bu ifade, şapkayı bir statü sembolü olarak kullanan kadınların Batılılaşmış, alafranga ve sınıfsal bir ayrıcalığa sahip tipler olarak görülmesine işaret eder.

"Şapka ve tüy" temalı örneklerin bir uzantısı olarak aşağıdaki son karikatürde mizahın dozu daha doğrudan hakaret ve "hayvanlaştırma" düzeyine getirilmiştir. Çizimde, abartılı şapka ve uzun tüylerle modaya uygun giyinmiş kadınlar, Karagöz tarafından "çavuş kuşuna" benzetilmektedir. Hacivat ise Karagöz'ü bu benzetmesi nedeniyle onun "modadan anlamadığını" söyler. Karagöz'ün cevabı ise doğrudan toplumsal eleştiriyi ortaya koyar: "Kadınlar moda diye kendilerini hayvanata benzetmeye başladılar."


قره‌كوز — امان حاجيواد، كل، ايكى دانه چاووش قوشى قويروقلرى صاللايه‌رق كيدييورلر .
حاجيواد — اما ياپيورسڭ‌ها . سن هيچ مودادن اكلامازميسڭ ؟ كچنلرده ده بويله برخلط ايتمشدڭ ...
قره‌كوز — نه بيله‌يم بن، قادينلر مودا ديه كنديلرينى حيواناته بكزتمكه باشلاديلر ...

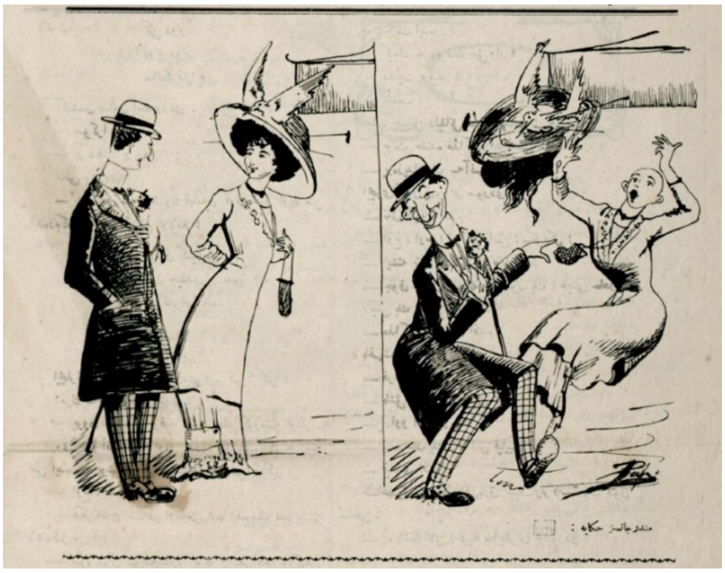
Şekil 52. Karagöz, S. 528, 12 Haziran 1329 [25 Haziran 1913]
Karagöz – Aman Hacivat, gel, iki tane çavuş kuşu kuyruklarını sallayarak gidiyorlar.
Hacivat – Amma yapıyorsun ha. Sen hiç modadan anlamaz mısın? Geçenlerde de böyle bir halt etmiştin…
Karagöz – Ne bileyim ben, kadınlar moda diye kendilerini hayvanata benzetmeye başladılar…

Karagöz'de yayımlanan örnekte şapka kuş tüylerine benzetilerek eleştirilirken, *Gıdık*'ta[499] yayımlanan aşağıdaki bir başka karikatürde şapka doğrudan bir kuş yuvası olarak resmedilmiştir. Bu karikatürle birlikte yeri gelmişken, dönemin Osmanlı mizah basınında Avrupa basınından karikatürlerin doğrudan alındığı veya adapte edilerek kullanıldığına değinmek faydalı olur. Hamdi Özdiş'in çalışması[500] bu konuda önemli bir çerçeve sunar: Osmanlı mizah basını yalnızca içerik üretiminde değil, görsel malzeme kullanımında da Batı basınından etkilenmiş; kimi zaman yabancı dergilerde yayımlanan karikatürler küçük uyarlamalarla Osmanlı okuyucusuna sunulmuştur. Şapkanın konu edildiği karikatürlerde bu durum daha belirgindir.

---

[499] 1910 – 1912 arası 69 sayı mizahi dergi. H. Seyfeddin, M. Hazım, Fuad Talat, Cemil Cem, Refi Cevad Ulunay , Arif Hikmeti, Servet İskit. M. Orhan Bayrak, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler…*, s. 45.

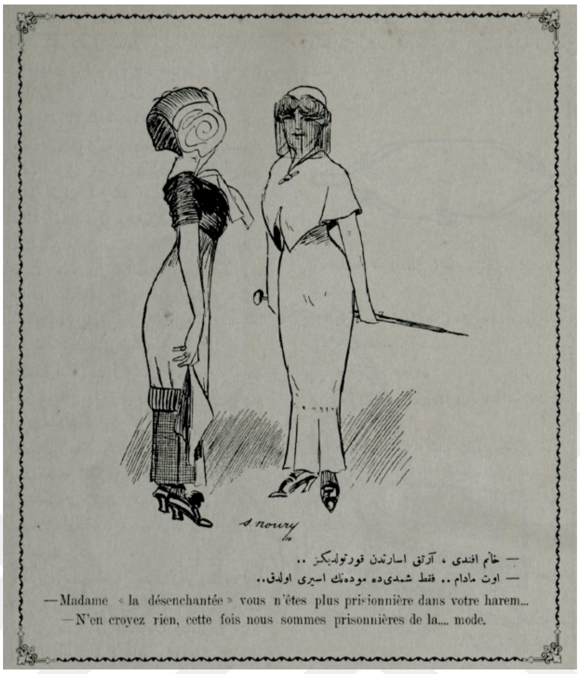
[500] Hamdi Özdiş, "Osmanlı Mizah Basınının İntihalle İmtihanı: *Punch or The London Charivari*'den Adaptasyonlar," *Kebikeç*, S. 39, 2015, s. 423-442.



Şekil 53. Gıdık, S. 12, 6 Kanunusani 1326 [19 Ocak 1911]
Münderecatsız hikaye

Abartılı şapka karikatürleri hem kadınların moda tutkusunu hem de taklit edilen Batı kültürünün ölçüsüz yanlarını hedef almıştır. Bu çizimler aracılığıyla, “güzelleşmek isterken gülünç olma” teması işlenmiş; kadınların toplum içindeki yeni görünürlüğü, taşkın moda unsurları üzerinden eleştirel bir gözle değerlendirilmiştir.

1909 sonrası moda anlayışı, kadın bedenini sadece gizleyen değil zaman zaman açıkça ortaya koyan bir yönde evrilmiştir. *Kalem* dergisinin 1910 tarihli bir karikatürü, İkinci Meşrutiyet’le “hürriyetine kavuşan” kadının aslında moda tutkusuyla yeni bir esarete girdiğini ima eder. Karikatürde bir kadın diğerine “Hanımefendi, artık esaretten kurtuldunuz...” der; arkadaşı ise “Evet madam… Fakat şimdi de modanın esiri olduk…” diye yanıtlar. Burada “esaret”ten kasıt, İkinci Meşrutiyet öncesi dönemin kısıtlamalarından kurtulan kadının özgürleşmesi iken, “modanın esiri olmak” ifadesi bu kez kadının bedenini sıkboğaz eden Batı modasına teslim oluşunu, moda endüstrisinin belirlediği kalıplarla bedenini biçimlendirmek “zorunda” kalmasını simgeler. Diğer taraftan diyalog, dönemin özgürlük ve modernleşme söylemlerini doğrudan “esaret” kavramı üzerinden ele almakta, fakat bu kavramı siyasal-toplumsal bağlamından koparıp modaya indirgemektedir. Bu temsil biçimi, erkek karikatüristlerin kadın özgürleşmesine yönelik yaklaşımını da yansıtır. Kadınların İkinci Meşrutiyet sonrasında kazandıkları görece kamusal hareket alanı ve toplumsal görünürlük, bu karikatürde ciddiyetle ele alınmak yerine “moda bağımlılığı” üzerinden küçümsenmektedir. “Esaret” metaforu, Meşrutiyet öncesi dönemde hareme, peçeye ve toplumsal kısıtlamalara atıfta bulunurken, karikatürist bu esaretin yalnızca biçim değiştirdiğini, kadınların Batılı moda akımlarının tahakkümü altına girdiklerini ileri sürmektedir.


s. noury
— خانم افندی ، آرتق اسارتدن قورتولدیکز ..
— اوت مادام .. فقط شمدی ده موده نك اسیری اولدق..
—Madame « la désenchantée » vous n'êtes plus prisionnière dans votre harem...
—N'en croyez rien, cette fois nous sommes prisonnières de la.... mode.

Şekil 54. Kalem, S. 94, 9 Eylül 1326 [22 Eylül 1910]

- *Hanımefendi, artık esaretten kurtuldunuz..*
- *Evet madam… Fakat şimdi de modanın esiri olduk..*

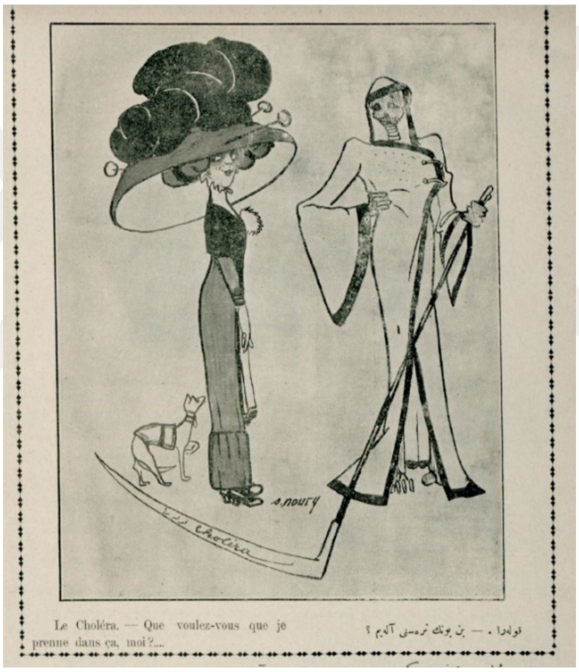
Dar etek modası da dönemin mizah basınında yoğun bir şekilde eleştirilmiştir. 1910'ların başında Osmanlı kadın modasında daha dar ve vücuda oturan ceket etekler trend haline gelmiştir.[501] Paris'te ortaya çıkan *"*jupe-étroite / *hobble skirt"* (topuklara doğru daralan etek) modası İstanbul'daki seçkin hanımlar arasında da benimsenince, mizahçılar bu akımı hemen mercek altına almışlardır. Dar etek modası, kadınları adeta kuş gibi zarif ama kımıldayamaz hale getirdiği için, karikatürlere bol malzeme sağlamıştır.

Kalem'de Ekim 1910'da yayınlanan, "Kolera – Ben bunun neresini alayım?" başlıklı çizim, 1909–1910 kolera dalgasının[502] tam ortasında "dar etek" (hobble skirt) siluetini hedef alır. Kadının dar etek ve iri şapka ile çizildiği sahne, 1910'daki kolera korkusunu "moda" üzerinden alegorikleştirir. Elindeki orakla can almaya gelen *Kolera* figürü karşısındaki kadının "neresini alacağını" kestiremez. Karikatür, iki gönderme katmanı kurar: Birincisi dar etek modasının bedeni "fazla incelten" silueti, ölümün dahi hedefini şaşırtacak bir absürtlük düzeyine ulaşmıştır ya da aşırı büyük şapka başı orantısızlaştırarak orağın "hedef seçmesini" imkansızlaştırmıştır. Her iki okuma da 1908 sonrası modernleşen şehir modasının "abartılı" biçimselliğini hicveder; salgın gibi ciddi bir tehdidin bile "dar etek–büyük şapka"nın teşhir ekonomisi karşısında komikleşmesi, dönemin mizahının kadın modasını "ölümün bile akışını bozan" bir abartı olarak kodladığını gösterir.

---

[501] Neşe Yaşar Çeğindir ve Songül Kuru, "Klasikten Moderne Osmanlı Kadın Entarisindeki Silüet Değişiminin İncelenmesi," *Milli Folklor*, C. 16, S. 121, 2019, s. 124.

[502] Kolera, 1908–1910 arasında Osmanlı'da yeniden yaygınlaşmış; bu dalga için *Umur-ı Tıbbiye-i Mülkiye ve Sıhhiye-i Umumiye* 1328 tarihli kapsamlı bir istatistik ve tedbirler raporu yayımlamıştır. Salgının 1908'de Rusya hattından başlayıp Anadolu ve Rumeli'ye sirayet ederek çok sayıda vilayete yayıldığı, 1910'da da ülke genelinde etkisini sürdürdüğü belirtilir. Türkmen Töreli, "Osmanlı Devletin'de 1910 Tarihinde Meydana Gelen Kolera Salgını Hakkında Önemli Bir Kaynak," *Tarih Okulu Dergisi (Journal of History School)*, C. 13, S. 46, 2020, s. 1371-1387.


A. Noury
قولرا
Cholera
Le Choléra. — Que voulez-vous que je prenne dans ça, moi?...
قولرا . — بن بونك نرهسنی آلهیم ؟

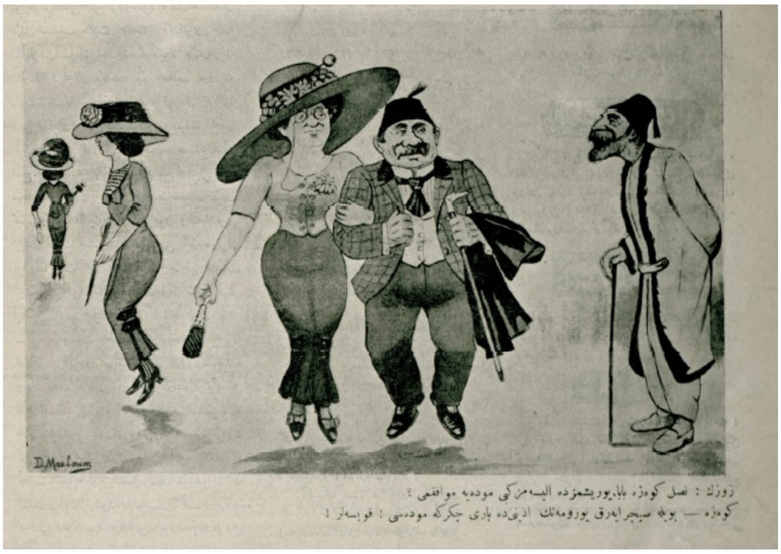
Şekil 55. Kalem, S. 98, 7 Teşrinievvel 1326 [20 Ekim 1910]
Kolera – Ben bunun neresini alayım?

Dar etek modası nedeniyle kadınların adımlarını kısacık atmak zorunda kalması, karikatürlerde tiye alınan başka bir dar etek konusudur. Örneğin, 1910 tarihli *Yeni Geveze*[503] karikatüründe, dar etekleri yüzünden adım atmakta güçlük çektiği için zıplayarak yürüyen kadınlar görünmektedir. Kadınlardan birinin koluna girmiş ve zıplayarak yürüyen adam ise derginin *Zevzek* adlı karakteridir. *Zevzek* "Yürüyüşümüz de elbisemiz gibi modaya muvafık mı?" diye sorar. Bunun üzerine *Geveze* "Böyle sıçrayarak yürümenin adını da bari çekirge modası koysunlar!” diyerek alay eder. “Çekirge modası” tabiri, kadınların dar etek yüzünden adeta çekirge gibi sekerek yürümesini hicveder. Bu karikatür, modanın kadınların en doğal eylemi olan yürüme biçimini bile ne kadar yapaylaştırdığını iddia eder. Karikatüristler, dar etek giyen kadınları ya minik adımlarla ya da komik sıçrayışlarla resmederek modanın absürtlüğünü vurgulamıştır.

---

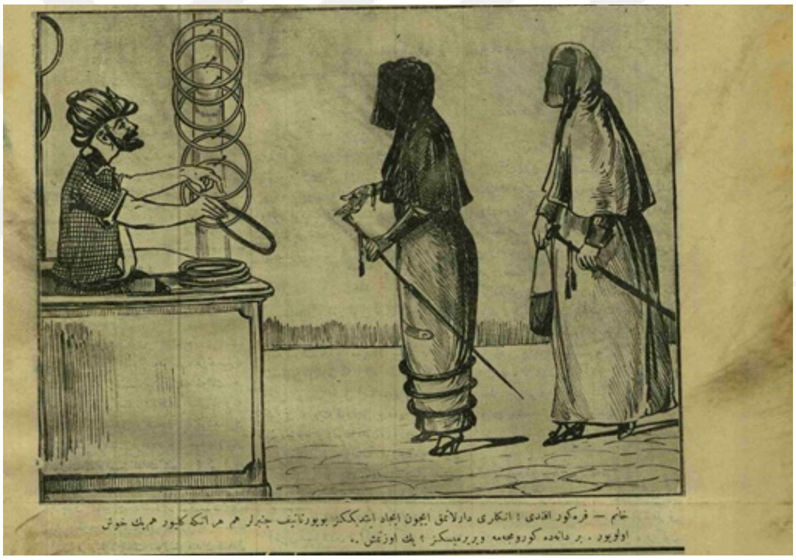
[503] 1910-1912 arasında 228 sayı yayınlanan mizah gazetesidir. İmtiyaz sahibi, Kirkor Faik (18. sayıdan itibaren), Mehmed Tevfik (25 ve 26. sayılarda), A. Sami, A Rıfkı, Baha Tevfik, Nurettin Rüştü Bingül (27. sayıdan itibaren). M. Orhan Bayrak, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler…*, s. 159.

Karikatürdeki figürler arasında yer alan “Zevzek” tipi, derginin kendine özgü karakterlerinden biridir. Dergi, tıpkı döneminin diğer mizah dergileri gibi, toplumsal eleştirilerini doğrudan aktarmak yerine bu tür tiplemeler aracılığıyla dile getirirdi. “Geveze” ve “Zevzek” karakterleri, özellikle gündelik hayatın ve dönemin kültürel dönüşümlerinin abartılı bir şekilde temsil edilmesi yoluyla hiciv işlevi görür. Bu bağlamda, söz konusu karikatürde “Zevzek” tipinin kadının koluna girerek aynı şekilde yürümeye çalışması, modaya körü körüne uyan erkekleri de hedef alır. Onun sorusu (“yürüyüşümüz de elbisemiz gibi modaya muvafık mı?”) modanın yalnızca kıyafetle sınırlı kalmayıp davranış biçimlerine kadar nüfuz ettiğini ima eder. Geveze’nin cevabı (“çekirge modası”) ise, derginin eleştirel sözünü doğrudan okura ulaştırır. Böylece karikatür, yalnızca kadın modasını değil, bu modayı taklit eden erkekler üzerinden de Batı özentisinin gülünçleşmesini hicvetmektedir.


D.Mazloum
زوزك : نصل كوه‌زه بابا، يوريشمزده البسه‌مزكبی موده‌يه موافقمی ؟
كوه‌زه — بويله صيچرايه‌رق يورومه‌نك اديني ده باری چكركه موده‌سی ! قويسه‌لر !

Şekil 56. Yeni Geveze, S. 78. 18 Teşrinievvel 1326 [31 Ekim 1910]
Zevzek – Nasıl Geveze Baba yürüyüşümüz de elbisemiz gibi modaya muvafık mı?
Geveze – Böyle sıçrayarak yürümenin adını da bari çekirge modası koysunlar!

Karagöz’de Haziran 1914 yayınlanan aşağıdaki karikatür yine dar etek modası konu edilmektedir ancak burada modanın etkisi yalnız seçkin “hanımefendiler” ile sınırlı kalmamış, orta ve alt tabaka kadınlara dek yayılmıştır. Bu durum, moda yoluyla bedenini değiştiren kadın tipinin toplumun geneline nüfuz ettiğini gösterir. Çizimde, dar etek modasının popülerliği karşısında Karagöz, her bedene uygun "portatif çember" adlı etek daraltma halkaları icat edip satarak "köşeyi dönmeye" çalışır. Karikatürde kadın müşterilerden biri dükkâna gelip "Karagöz efendi! Etekleri daraltmak için icat ettiğiniz bu portatif çemberler hem her eteğe geliyor hem pek hoş oluyor. Bir tane de görümceme verir misiniz? Pek özenmiş." diyerek bu aletten satın almak ister. Karagöz'ün buluşu olan halkaları eteklerinin altına geçirip modaya uygun ince etek formu yakalamaya çalışan kadınlar, bedenlerini moda uğruna yeniden şekillendirmeye hazırdır. Bu mizahi sahne, modanın kadın bedeni üzerinde yarattığı dönüşümün artık gündelik hayata mal olduğunu ve ticari bir meta haline geldiğini gösterir.


خانم — قره‌كوز افندی ! اتكلری دارلاتمق ایچون ایجاد ایتدیككز بو پورتاتیف چنبرلر هم هر اتكه كلیور هم پك خوش
اولیور . بر دانه‌ده كوروجه‌مه ویررمیسكز ؟ پك اوزنمش ..

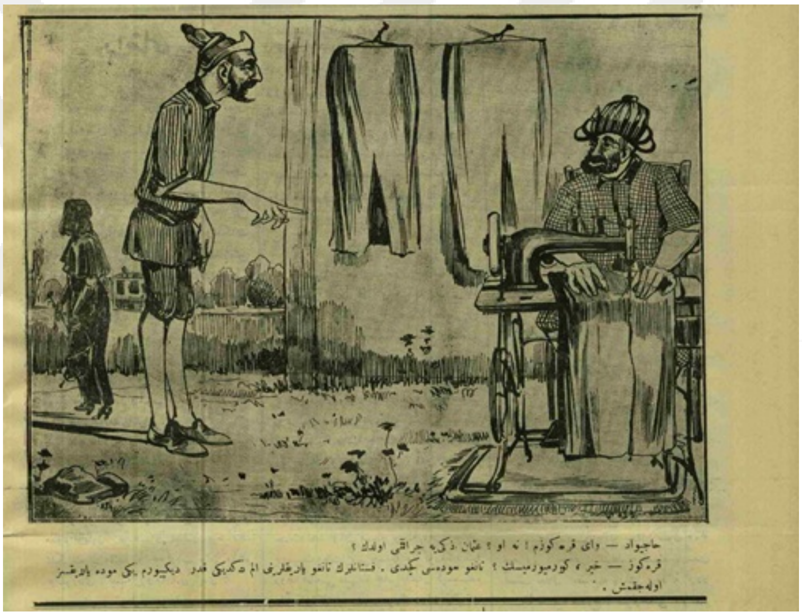
Şekil 57. Karagöz, S. 630, 11 Haziran 1330 [24 Haziran 1914]
Hanım – Karagöz efendi! Etekleri daraltmak için icat ettiğiniz bu portatif çemberler hem her eteğe geliyor hem pek hoş oluyor. Bir tane de görümceme verir misiniz? Pek özenmiş.

"Portatif çember" karikatürü, modanın toplumsal tabana yayılışını gösterirken, hemen ardından gelen 1 Temmuz 1914 tarihli aşağıdaki karikatür, bu sürecin ekonomik boyutunu vurgular. Burada Karagöz, moda değişimlerini bir kazanç kapısına dönüştürmüş durumdadır. Hacivat'ın "Osman Zeki'ye[504] çırak mı oldun?"

---

[504] Tanzimat yıllarından başlayarak, alafranga terzi olarak, hazır giyim mağazalarında çalışan, Avrupalı usta terzilerin yanında, Avrupai terziliği öğrenmek için Paris'e gidip Paris Terziler Akademisi'nden mezun olan, İstanbul'da çalışan, ulaşılabilen yazılı kaynaklardan tespit edilen ilk Müslüman Türk terzisi, Osman Zeki Bey'dir. Gürdal Bike Sağduyu, "Osmanlı'da Erkek Giyiminin Modernleşme Süreci", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S. 17, 2017, s. 39-49.

sorusuna karşılık, Karagöz “Tango modası geçti. Fistanların tango yırtıklarını elim değdiği kadar dikiyorum, yeni moda yırtıksız olacakmış.” diyerek, kadın kıyafetlerindeki küçük bir biçimsel değişimin dahi ticari bir fırsata dönüştüğünü ortaya koyar. Bu sahne, modanın yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda sürekli değişim üzerinden beslenen bir pazar alanı olduğuna işaret etmektedir. “Dar etek” ve “tango yırtmacı” gibi moda unsurlarının hızla gelip geçmesi, terziler, satıcılar ve zanaatkarlar için yeni iş kolları yaratmaktadır. Mizahın dilinde bu dönüşüm, Karagöz’ün “fırsatçı girişimciliği” üzerinden somutlaştırılmıştır. Dolayısıyla karikatür, modernleşme sürecinde modanın kadın bedeni üzerindeki etkisinin yanı sıra, tüketim alışkanlıklarını ve gündelik ekonomiyi dönüştüren bir unsur olduğunu da gözler önüne serer.

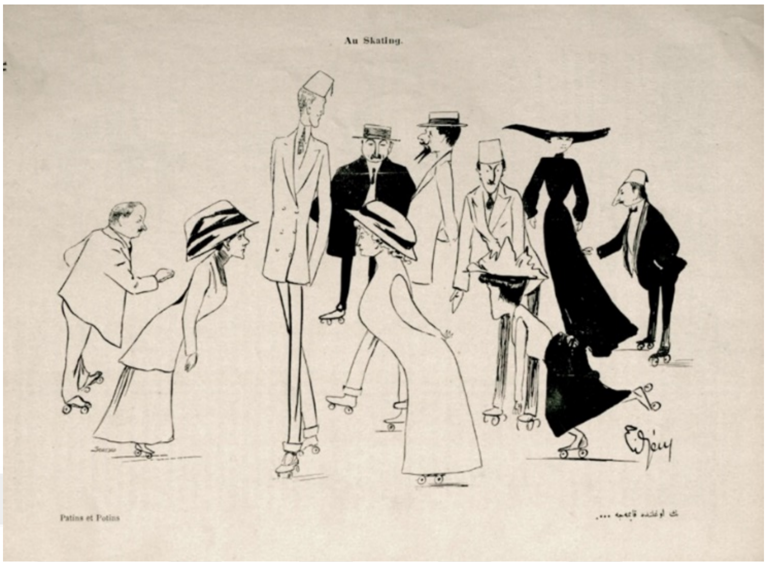


Şekil 58. Karagöz, S. 632, 18 Haziran 1330 [1 Temmuz 1914]
Hacivat – Vay Karagözüm! Ne o? Osman Zeki’ye çırak mı oldun?
Karagöz – Hayır, görmüyor musun? Tango modası geçti. Fistanların tango yırtıklarını elim değdiği kadar dikiyorum yeni moda yırtıksız olacakmış.

1908 sonrası Osmanlı İstanbul’unda Batılı yaşam tarzının gösterişli unsurlarından biri de eğlence kültürü olmuştur. Bu bağlamda patinaj (paten kayma) modası, özellikle Beyoğlu’ndaki elit tabaka arasında hızla yayılmıştır. 1909 yılında İstanbul’da ilk *“Skating Palace”* (paten pisti) açılmış ve 1909-1915 yılları arasında adeta bir moda akımına dönüşen paten sporu halkın ilgisini çekmiştir.[505] Bu yeni eğlence, kadın ve erkeklerin birlikte, kayıp dans etmelerini içerdiği için Osmanlı mizah basınının da dikkatini çekmiştir.[506]

---

[505] Fırat Yücel, “Beyoğlu’nda Bir Paten Sarayı: *Skating Palace*,” *Manifold.press*, (Çevrimiçi) https://manifold.press/beyoglu-nda-bir-paten-sarayi-skating-palace Erişim Tarihi 25 Ekim 2025.

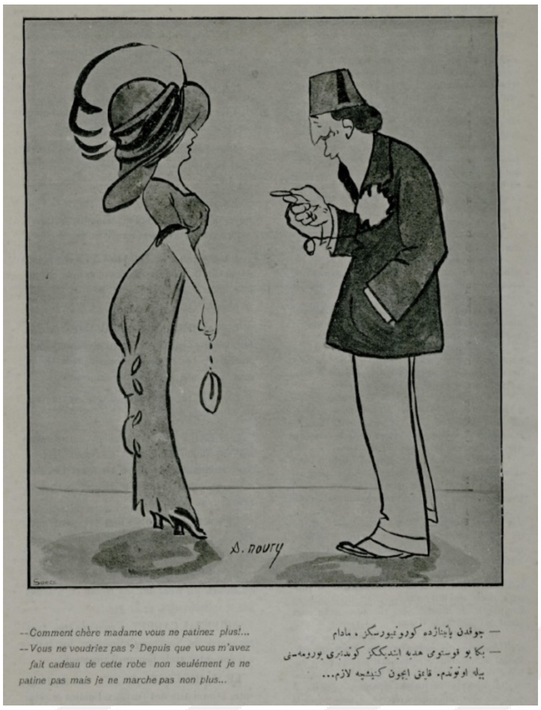


Şekil 59. Kalem, S. 42, 18 Haziran 1325 [1 Temmuz 1909]
"*Beyoğlu'nda kaymaca*"

Kalem dergisinde yayınlanan aşağıdaki karikatürde bir erkek, genç bir kadına neden uzun süredir paten kaymaya gelmediğini sorar. Kadın ise cevaben, kendisine hediye edilen son moda dar eteğin yürümeyi bile zorlaştırdığını, paten kaymak için ise geniş bir kıyafet gerektiğini söyler. Diyalog, paten kaymanın gündelik hayatta ne denli görünür hale geldiğini gösterir. Karikatür, kadınların bu yeni pratiğe katılımını mizahi bir dille aktarmakla birlikte, aynı zamanda modern eğlencelerin kıyafet modasıyla nasıl kesiştiğini de vurgular. Buradaki asıl hiciv, Avrupai yaşam tarzının bir parçası olarak benimsenen paten kaymanın, beden hareketini kısıtlayan dar etek modasıyla uyumsuzluğuna yöneliktir. Böylece karikatür, modernleşmenin getirdiği yeni alışkanlıkların ve modaların birbiriyle çelişen yanlarını kadın bedeni üzerinden görünür kılar.

---

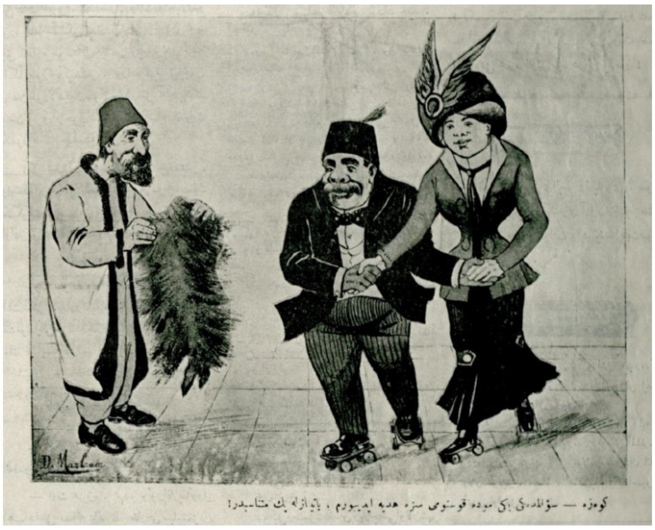
[506] Palmira Brummett, İkinci Meşrutiyet sonrası Osmanlı mizah basınında paten gibi Batılı eğlence biçimlerinin yalnızca gündelik hayatın yeni pratikleri olarak değil, aynı zamanda ahlaki, toplumsal ve siyasal kaygıların sembolik taşıyıcıları olarak temsil edildiğini belirtir. Brummett'e göre paten, kayganlık, denge kaybı ve düşme metaforları üzerinden hem modernleşmenin kırılgan doğasını hem de kadınların kamusal alandaki görünürlüğüne yönelik ahlaki endişeleri görünür kılmıştır. Özellikle kadınların paten yaparken tasvir edildiği karikatürlerde, Batılı moda, bedenin sergilenmesi ve kadın–erkek temasının artışı, "özgürlük" ile "ahlaki çözülme" arasındaki gerilimin bir göstergesi olarak sunulmuştur. Bu bağlamda paten sahneleri, Osmanlı toplumunun Batılılaşma sürecine dair duyduğu tereddütleri ve denetim kaygılarını kadın bedeni üzerinden hicivle yeniden üretmiştir. Bkz. Pamira Brummett, *Image and Imperialism...*, s. 214-216.


S. Noury
--Comment chère madame vous ne patinez plus!...
--Vous ne voudriez pas ? Depuis que vous m'avez fait cadeau de cette robe non seulément je ne patine pas mais je ne marche pas non plus...
— چوقدن پاتینازده کورونمیورسکز ، مادام
— بکا بو قوستومی هدیه ایتدیککز کوندنبری یورومه‌سنی بیله اونوتدم. قایق ایچون کنیشچه لازم...

Şekil 60. Kalem, S. 91, 19 Ağustos 1326 [1 Eylül 1910]

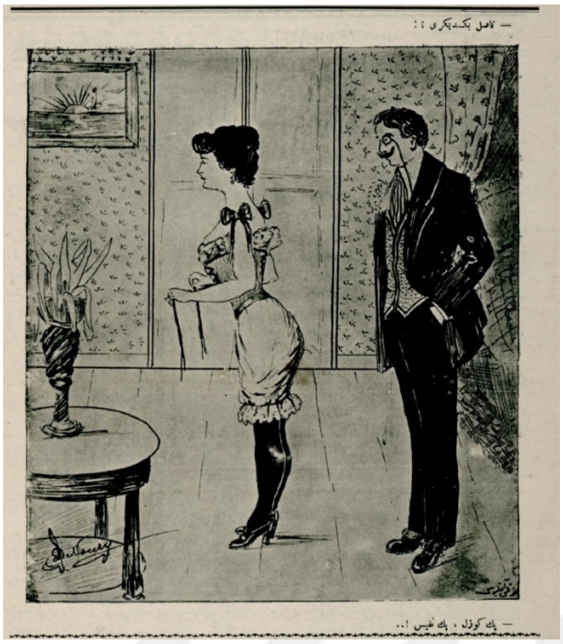
- *Çoktan patinajda görünmüyorsunuz madam*
- *Bana bu kostümü hediye ettiğiniz günden beri yürümesini bile unuttum. Kaymak için genişçe lazım…*

Yeni Geveze'de yayınlanmış paten modasını konu eden diğer bir karikatürde derginin klasik tiplerinden Geveze ve Zevzek yeniden sahneye çıkar. Geveze, elindeki yeni moda kostümü Zevzek'e hediye ederek bunun paten kaymaya çok uygun olduğunu söyler. Zevzek ise her zamanki gibi modayı takip eden, Batılı yaşam tarzını taklit eden figür olarak resmedilir. Burada mizahın odağı, Osmanlı şehirli eğlencelerinden biri haline gelen patinajın, bir toplumsal gösteriş aracı olarak algılanmasıdır. Zevzek'in patene yönelmesi, modernlik iddiasının ve Batı'ya öykünmenin yüzeysel bir göstergesi olarak ele alınır. Bu bağlamda karikatür, yeni eğlencelerin toplumsal hayata girişini, fakat aynı zamanda bu eğlencelerin "özenti" bir tüketim kültürüyle ilişkilendirilmesini hicveder. Böylece patinaj, yalnızca bir spor ya da boş zaman etkinliği olarak değil, aynı zamanda Batılılaşma parodisinin bir unsuru olarak temsil edilir. Karikatürdeki paten yapan kadın figürü, kuş aksesuarlı şapkası, korseli bedeni ve dar eteğiyle, dönemin modernleşme ve moda hicivlerinde sıklıkla tekrarlanan bir stereotipin görsel yansımasını oluşturur.


D. Mazlum
گوزه — شو الیمده‌کی یکی موده قوستومی سزه هدیه ایدیورم ، پاتیناژله پك متناسبدر!

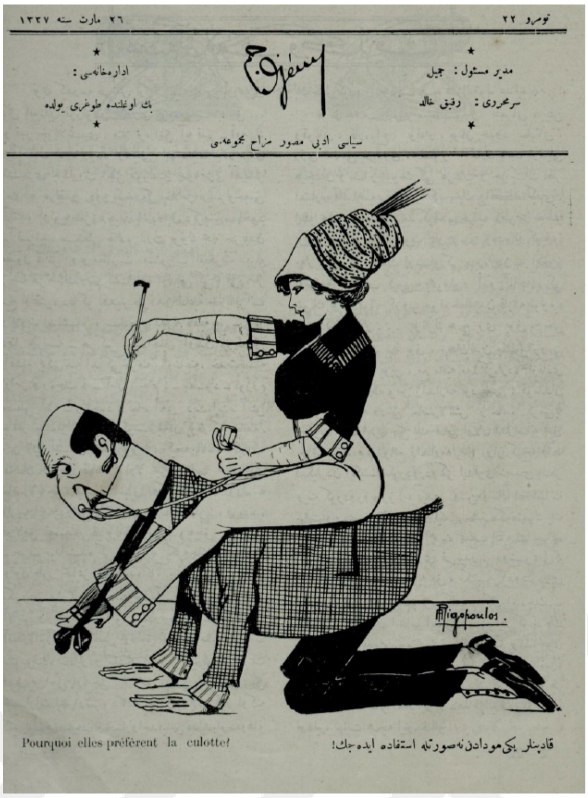
Şekil 61. Yeni Geveze, S. 99 – 2 Kanunuevvel 1326 [15 Aralık 1910]
Geveze – Şu elimdeki yeni moda kostümü size hediye ediyorum, patinajla pek mütenasiptir!

1911 tarihli *Gıdık* dergisinde yayımlanan aşağıdaki karikatür ise, kadın modasının artık "aşırılık" sınırına geldiğine dair bir eleştiri niteliği taşır. Kadın figürünün neredeyse iç çamaşırını andıran bir kıyafetle betimlenmesi, dönemin muhafazakar bakış açısında modanın sınır tanımaz bir teşhircilik haline geldiği algısını yansıtır. Kadının "Nasıl, beğendiniz mi?" sorusu, modern kıyafetlerin kadın üzerinde yarattığı özneleşme ve bedenini sergileme iddiasını ironik bir şekilde öne çıkarırken; erkeğin "Pek güzel, pek nefis!.." cevabı, bu sergilemenin eril beğeni üzerinden onaylandığını gösterir. Bu mizahi diyalog, modanın kadın bedenini giderek daha fazla teşhir eden bir unsur olarak algılanmasının yanı sıra, erkek bakışının bu teşhiri arzu ve hayranlıkla karşıladığını da gözler önüne serer. Böylelikle karikatür, kadın modası etrafında şekillenen toplumsal kaygıların ve ahlaki tartışmaların yanı sıra, bu sürecin Batı taklitçisi erkek merkezli arzularla nasıl iç içe geçtiğini çarpıcı biçimde yansıtmaktadır.


— ناصل بكنديكز !!
— پك كوزل ، پك نفيس !..

Şekil 62. Gıdık, S. 33, 10 Mart 1327 [23 Mart 1911]
Nasıl beğendiniz mi!!”
“Pek güzel, pek nefis!..

Gıdık örneğinde kadın modası eril bakışın beğenisini kazanırken; *Cem*’de yayımlanan aşağıdaki karikatür, aynı dönüşümün erkekler açısından bir tehdit ve iktidar kaybı anlamına geldiği kaygısını sembolik biçimde resmetmiştir. 1911 tarihinde *Cem* dergisinde yayınlanan bu karikatür, kadın modasının sadece bedensel teşhir ve beğeni konusu olmakla kalmayıp, toplumsal cinsiyet ilişkilerinde bir tersine dönüşü yaratabileceği endişesini yansıtır. “Kadınlar yeni modadan ne suretle istifade edecek!” başlığı altında kadın figürü, dönemin modasına uygun dar kıyafetler içinde bir erkeğin sırtına binmiş, onu bir hayvan gibi yönlendirmektedir. Bu sahne, erkek figürünün adeta “ata/eşeğe” indirgenmesiyle, kadının modernleşen görünümü üzerinden eril otoriteyi altüst edici bir potansiyele sahip olduğuna dair derin bir kaygıyı ortaya koyar. Böylece, *Gıdık*’taki karikatürde erkek bakışıyla onaylanan kadın bedeni burada artık iktidarı eline geçiren, erkeği tahakküm altına alan bir figüre dönüşür. Aslında *Gıdık*’taki karikatürde kadın bedeni arzunun nesnesi olarak olumlanmaz; aksine, modanın kadınlara sağladığı bedensel görünürlük, erkeğin zaaflarını açığa çıkaran bir unsur olarak sunulurken *Cem*’de bu durumun bir sonraki adımını görürüz ve kadın erkeğin bu zaafından faydalanarak onu denetim altına alan bir tehdit olarak resmedilir. Dolayısıyla mizah, yalnızca “aşırı teşhirci” kadını değil, onu bu haliyle beğenen ve böylece otoritesini kaybeden erkeği de hicveder.


نومرو ۲۲
۲٦ مارت سنه ۱۳۲۷
جم
مدیر مسئول : جمیل
سرمحرری : رفیق خالد
ادارهخانهسی :
بك اوغلنده طوغری یولده
سیاسی ادبی مصور مزاح مجموعهسی
Aligopoulos.
Pourquoi elles préfèrent la culotte!
قادینلر یکی مودادن نه صورتله استفاده ایده جك!

Şekil 63. Cem, S. 26, 26 Mart 1327 [8 Nisan 1911]
Kadınlar yeni modadan ne suretle istifade edecek!

Bu güçlü sembolik sahnede, kadın "efendi" rolündeyken erkek "binek" konumundadır; dönemin mizahı, kadının toplumsal konumunda yaşanan değişimi erkeğin bakışındaki tedirginlikle birleştirerek hicveder. Karikatür, İkinci Meşrutiyet'in getirdiği özgürleşme atmosferinde erkek iktidarının moda aracılığıyla sınandığını göstermektedir. Özetle, modanın erkek üzerindeki etkisini işleyen karikatürler, toplumsal cinsiyet dengelerindeki kaymayı ve tüketim baskısını hicvetmiştir. Erkeğin ekonomik yükünü arttıran ve otoritesini zedeleyen bir unsur olarak moda, bu çizgilerde abartılı metaforlarla görselleştirilmiştir.

Bu karikatürlerden de anlaşılacağı üzere kadın bedeni üzerinden yürüyen modernleşme tartışmaları, mizahın sivri oklarıyla karikatürize edilirken, mizah dergileri hem eleştirmiş hem bir nevi alıştırmıştır. Bir yandan "gülünç" göstererek direnç göstermiş, öte yandan bu konuları konuşulur hale getirerek toplumsal hazmı kolaylaştırmıştır. İkinci Meşrutiyet'in karikatür mirası, kadınların moda vasıtasıyla geçirdiği dönüşümün ve toplumun buna verdiği tepkilerin resimli bir tarihçesi gibidir. Bu mirası inceledikçe görülmektedir ki Osmanlı modernleşmesinin başarısı veya savruluşu, sıklıkla kadının görünümündeki değişimin toplumca kabul görüp görmemesiyle ölçülmüştür – en azından dönemin zihinlerinde bu böyle yer etmiştir.[507] Karikatürler de tam bu nedenle kadın bedeni ve kıyafeti üzerinde yoğunlaşmış; bazen muhafazakar, bazen ilerici, ama daima nüktedan bir dille tarihe tanıklık etmişlerdir.

3.4 Değişen Kadın Algısı ve Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Dönüşümü

Asırlardır süregelen geleneksel düzen bu dönemde, özellikle kadınların toplumsal konumu ve aile hayatı alanında sarsılmaya başlamıştı. Kadınların eğitimi, giyim kuşamı, evlilik biçimleri ve kamusal yaşamdaki varlıkları konusunda eski ile yeni değerler çatışıyordu. Mizah basını, İkinci Meşrutiyet'in getirdiği görece özgür ortamda, bu çatışmayı yansıtan karikatürler ve hiciv yazılarıyla önemli bir rol oynamıştır. Bir yandan değişen toplumsal cinsiyet normlarını hicvedip kitlelere mal ederken, diğer yandan bu normların yeniden tanımlanmasında eleştirel bir aracı işlevi görmüştür. Kadının toplumsal rollerindeki dönüşüm, mizah basınının sık işlediği temalardan biri oldu.

Duben ve Behar, 19. yüzyıl sonuyla 1930'lar arasında İstanbul'da "aile hayatının radikal bir dönüşüm" geçirdiğini, Osmanlıların bu sürece "Avrupalılaşma" dediklerini ve gündelik yaşamdaki giyim, görgü kuralları, konuşma biçimleri ve cinsiyet rolleri gibi alanlarda değişimi bizzat deneyimlediklerini belirtir. Osmanlı ailesi, yeni bir "medenileşme" eşiğindedir; evin içindeki dönüşüm aslında daha geniş toplumsal dönüşümlerin mikro ölçekte bir yansımasıdır. Bu çerçevede, özellikle baba otoritesinin sarsılması dönemin hem edebiyatında hem de mizahında sık işlenen bir konu olmuştur.[508]

"Konak hayatı" denilen geleneksel büyük aile düzeninin çöküşü, özellikle elit kesimde büyük bir kayıp hissi yaratmıştı. Birinci Dünya Savaşı yıllarındaki ekonomik sıkıntılar, birçok eski İstanbul ailesini geniş konaklarını bırakıp apartman dairelerine çekilmeye zorlamıştı; bu da fiziki anlamda bile geniş ailenin parçalanmasına yol açtı.[509]

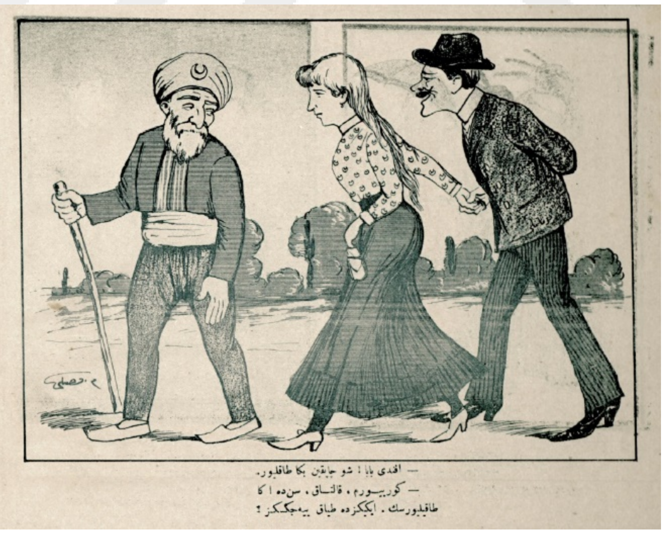
---

[507] Yaşar Zorlu, "Alay Gazetesi (1920) Örneğinde Moda, Kadın Figürü ve Batılılaşma," *Sosyal Bilimler Metinleri*, S. 6, 2015, s. 4.

[508] Alan Duben, Cem Behar, *İstanbul Haneleri...*, 22-23.

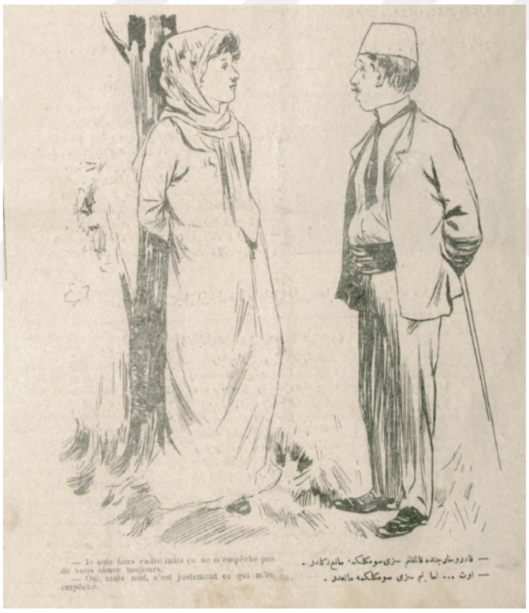
[509] Alan Duben, Cem Behar, *İstanbul Haneleri...*, s. 213-214.

Nitekim *Lak Lak* dergisinin 1909 tarihli bir sayısında yayımlanan karikatürde, sakallı, sarıklı ve elinde asasıyla betimlenen baba figürü, yalnızca aile içi bir otoriteyi değil; geleneksel, dinsel ve ataerkil temellere dayanan eski Osmanlı toplumsal düzenini simgeleyen daha geniş bir otorite figürünü temsil eder. Sarığın üzerindeki sembolik unsurlar ve figürün cezalandırıcı duruşu, bu otoritenin bireysel bir baba figürünün ötesine geçerek ahlaki denetim ve disiplin işlevi üstlendiğini ima eder. Karikatürde gizliden el ele tutuşan genç kadın ile fötr şapkalı erkek ise, modernleşme ve Batılılaşma yanlısı yeni toplumsal ilişkileri temsil eder. Kadının babasına yönelttiği "Efendi baba! Şu çapkın bana takılıyor" şikâyeti ve babanın her iki gence birden yönelttiği "Görüyorum kalktak sen de ona takılıyorsun. İkiniz de dayak yiyeceksiniz" tepkisi, kadın–erkek ilişkileri üzerinden eski ile yeni arasındaki gerilimi görünür kılar. Bu sahnede kadın figürü, bir yandan muhafazakâr otoritenin denetim nesnesi, diğer yandan modern ilişki biçimlerinin aktif bir öznesi olarak ikili bir konumda resmedilmiştir. Mizah basını, bu tür temsiller aracılığıyla, İkinci Meşrutiyet döneminde aile yapısı, baba otoritesi ve kadın üzerinden şekillenen modernleşme sancılarını ironik bir üslupla aktarmakta; kadının hem değişim arayışlarının hem de geleneksel baskıların kesişim noktasında nasıl konumlandığını ortaya koymaktadır.


— افندی بابا ! شو چاپقین بکا طاقلیور.
— کوریورم ، قالتاق ، سن‌ده اکا طاقیلیورسك . ایکیکزده طیاق ییه‌جککز !

Şekil 64. Laklak, S. 3, 23 Temmuz 1325 [5 Ağustos 1909]
- Efendi baba! Şu çapkın bana takılıyor.
- Görüyorum kalktak sen de ona takılıyorsun. İkiniz de dayak yiyeceksiniz.

Tam da bu nedenle, mizah basınında kadının konumuna dair tartışmalar özellikle evlilik meselesi etrafında yoğunlaşmış ve eski ile yeni değerler arasındaki gerilimin en çarpıcı örneklerinden birini oluşturmuştur. 19. yüzyılın sonlarından itibaren evlilik kurumu da köklü bir sorgulama içerisindeydi. Geleneksel "görücü usulü” ile yapılan, aileler tarafından düzenlenen evlilikler, özellikle genç aydınlarca eleştirilmeye başlanmıştı. Bu eleştiriler, İkinci Meşrutiyet döneminde mizahın da malzemesi haline geldi. Karikatürler, aşk ve bireysel tercih temelinde evlilik idealini, eski usul evliliklere karşı işlemeye başlamıştı.[510] Örneğin, *Kalem* dergisinde yayımlanan aşağıdaki karikatürde işini kaybettiği anlaşılan bir genç, sevdiği kadına “Kadro haricinde kalmaklığım sizi sevmekliğime mani değildir” diyerek duygularını ifade eder. Kadın ise onu tersler: “Evet… Ama benim sizi sevmekliğime manidir.”. Bu nükteli diyalog, maddi çıkarlar ile romantik sevgi arasındaki gerilimi gösterir. Karikatür, erkek gözüyle “değişen kadın” imgesini yansıtmaktadır: Artık “Batılı kadına” dönüşen kadın para ve statüye önem verip manevi duyguları geri plana atmaktadır Kadın, işsiz bir erkeği mevki sahibi olmadığı için reddetmektedir.

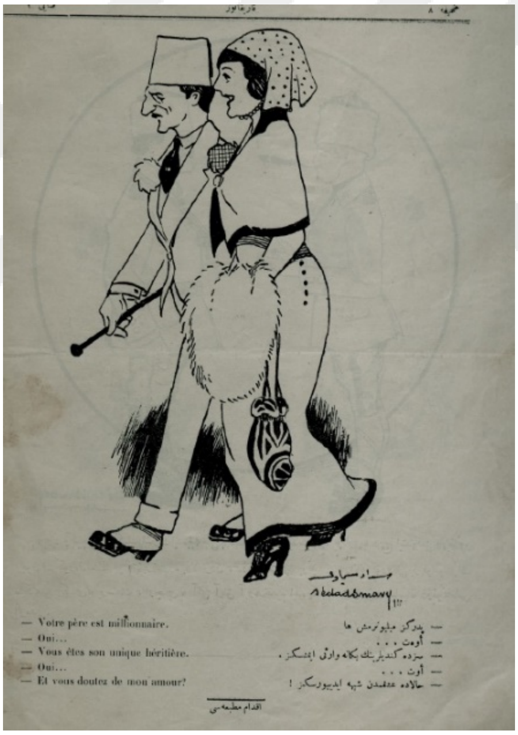

— Je suis hors cadre mais ça ne m'empêche pas de vous aimer toujours.
— Oui, mais moi, c'est justement ce qui m'en empêche.
— قادرو خارجنده قالمقلغم سزی سومکلکمه مانع دکلدر .
— اوت ... اما بنم سزی سومکلکمه مانعدر .

Şekil 65. Kalem, S.67, 10 Kanunuevvel 1325 [23 Aralık 1909]
- *Kadro haricinde kalmaklığım sizi sevmekliğime mani değildir.*
- *Evet… Ama benim sizi sevmekliğime manidir.*

Benzer başka bir örnek de Şubat 1914 *Karikatür* dergisinde yayınlanan çizimdir. Burada bir önceki karikatürde olduğu gibi kadın figürünün erkekle olan ilişkisini aşk üzerinden değil, ekonomik çıkarlar üzerinden tanımladığı görülmektedir. Kadın, erkeğin babasının zenginliğini ve kendisinin tek varisi olup olmadığını sorguladıktan sonra, aşkına duyulan şüpheyi reddeder ve “Hala aşkımdan şüphe ediyorsunuz!” diyerek ilişkiyi güvenceye almaya çalışır. Bu söylem, aşkın samimi bir duygusal bağ olmaktan çıkıp, doğrudan maddi bir temele dayandırıldığını göstermektedir. Karikatürdeki mizah, özellikle kadın figürü üzerinden inşa edilmiştir. Kadın aktif biçimde sorgulayan, ilişkiyi yönlendiren ve aşkın ölçütünü ekonomik teminat üzerinden kuran bir özne olarak temsil edilmektedir. Bu durum, modernleşme sürecinde kadınların toplumsal hayatta ve özel ilişkilerde giderek daha görünür hale gelmesinin mizah basınındaki yansımasıdır. Ancak bu görünürlük olumlu bir özgürleşme olarak değil, ahlaki kuşkularla birlikte aktarılır. Karikatür, aşkın ve evlilik kurumunun yozlaşarak maddi çıkara indirgenmesini eleştirirken, kadın figürünü bu yozlaşmanın başlıca sorumlusu gibi sunmaktadır.

---

[510] Bkz. Alan Duben, Cem Behar, *İstanbul Haneleri…*, s. 102-111. Palmira Brummet, “Gluttony, Cholera and High Fashion: Political and Cultural Imperialism in the Ottoman Cartoon Space.” *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 77-78, 1995, s. 145-164; Çiğdem Oğuz, “The Homeland Will Not Be Saved Merely by Chastity’: Muslim Women’s Strategies and Moral Discourse in the Late Ottoman Press,” *Journal of Ottoman and Turkish Studies Association*, Vol. VI, No. 2, 2019, s. 90-111.


— Votre père est millionnaire.
— Oui…
— Vous êtes son unique héritière.
— Oui…
— Et vous doutez de mon amour!
— پدركز ميليونرمش ها
— أوت . . .
— سزده كنديلرينك يكانه وارثى ايمشسكز .
— أوت . . .
— حالا ده عشقمدن شبهه ايديورسكز !
اقدام مطبعه‌سى

Şekil 66. Karikatür, S. 1, 13 Şubat 1329 [26 Şubat 1914]

- *Pederiniz milyonermiş ha*
- *Evet…*
- *Siz de kendilerinin yegane varisi imişsiniz.*
- *Evet…*
- *Hala aşkımdan şüphe ediyorsunuz!*

Kadının bireysel tercihleri ve aktifliği, modernleşmenin getirdiği yeni toplumsal imkanların işareti olmakla birlikte, aynı zamanda eril bakış tarafından çıkarcılık ve ahlaki zafiyet ile özdeşleşir. Bu tür karikatürler, dönemin toplumsal cinsiyet tartışmalarında kadınların “özgürleşen” kimliğinin nasıl kuşkulu, hatta tehditkar bir çerçevede kodlandığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Sözü edilen bu çerçeve -maddiyatçı, tehlikeli ve fettan kadın imgesi- ilerleyen yıllarda özellikle mütareke döneminden itibaren evlilik kurumuna dair mizahi temsillerin merkezine yerleşmiş, aşkın yerini ekonomik çıkarların aldığı bir kadın-erkek ilişki modelinin simgesine dönüşmüştür; sonraki bölümlerde görüleceği üzere fettan ve tehlike saçan maddiyat düşkünü kadın imgeleri neredeyse mizah basınının ana malzemesi haline gelmiştir.

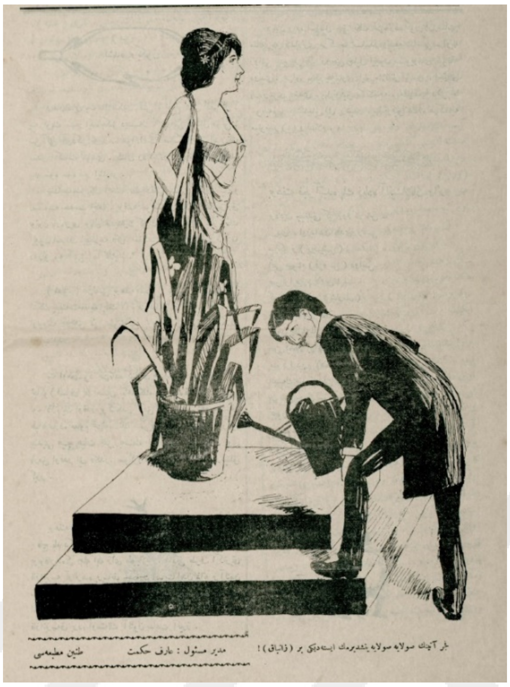
İkinci Meşrutiyet döneminde aşk evliliği kavramı, basında ve edebiyatta idealize edilirken,[511] kadın-erkek ilişkilerinde mahremiyetin gevşemesi, mizah dergilerinin merceğinde hem yeni romantik imkanlar hem de potansiyel ahlaki tehlikeler olarak sunulmuştur. Bir tarafta, *Fecr-i Ati*[512] edebiyatının etkisiyle duygusal, melankolik aşk temaları genç kuşak üzerinde etkili olurken, diğer tarafta mizahçılar bu yeni aşk anlayışını eleştirel ve hicivsel bir dille ele almıştır. Bireysel aşkın yüceltilmesi, kadını romantik arzuların merkezine yerleştirirken, bu durum aynı zamanda kadının modernleşme sürecinde yeni bir sembolik konuma taşınmasına yol açmıştır. *Gıdık* dergisinde yayımlanan aşağıdaki karikatürde, bu yeni aşk anlayışı ve *Fecr-i Ati*'nin bu anlayış üzerindeki etkisinin, ironik bir temsilini sunar. Çizimde, kadın figürü bir saksının içinde adeta bir "zambak" gibi betimlenmiş, karşısında duran erkek figürü (*Fecr-i Ati* sanatçısı olarak kodlanan) ise elindeki sulama kabıyla bu "çiçeği" büyütmeye çalışmaktadır. Kadının çiçekle özdeşleştirilmesi, bir yandan kırılganlık ve narinlik imgelerini çağrıştırır, diğer yandan kadın bedenini pasif, bakıma muhtaç bir nesne olarak konumlandırır. Bu mizahi anlatım, *Fecr-i Ati*'nin romantik ve hassas duyarlılığını alaya alırken, aynı zamanda kadınların artan toplumsal görünürlüğünü estetik ve duygusal bir "geliştirme" nesnesi haline getirir. Böylece kadın, kamusal tartışmalarda birey olarak değil, erkek sanatçıların ve düşünürlerin

---

[511] Bkz. Elif Ekin Akşit, "Fatma Aliye's Stories: Ottoman Marriages Beyond the Harem," *Journal of Family History*, C. 35, S. 2, 2010, s. 207-218; Pelin Başcı, "Love, Marriage, and Motherhood: Changing Expectations of Women in Late Ottoman Istanbul," *Journal Of Turkish Studies,* C. 4, S. 3, 2003, s. 145-177.

[512] Fecr-i Âtî, 1909 yılında Servet-i Fünun dergisi çevresinde toplanan bir grup genç sanatçının oluşturduğu bir edebî topluluktur. Batı edebiyatı etkisinde bireysel duygular, melankoli, sanatın toplumsal faydadan bağımsızlığı ve estetik güzellik anlayışını savunmuş; ancak kısa sürede dağılmıştır. M. Orhan Okay, "Fecr-i Âtî," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, İstanbul, 1995, s. 331-333.

"yetiştirdiği" idealize edilmiş bir varlık olarak resmedilir ve bu, dönemin edebi akımının yarattığı hassas, şiirsel aşk anlayışıyla da dalga geçilir.[513]


فجر آتینك صولایه صولایه یتشدیرمك ایسته‌دیکی بر (زانباق) !
مدیر مسئول : عارف حکمت
طنین مطبعه‌سی

Şekil 67. Gıdık, S. 18, 27 Kanunuevvel 1326 [9 Ocak 1911]
Fecri Ati'nin sulaya sulaya yetiştirmek istediği bir (zambak)!

Osmanlı'nın ilk tiyatro eseri olan *Şair Evlenmesi* (1860), görücü usulünü hicvederek bu konuda öncülük etmişti. İkinci Meşrutiyet'e gelindiğinde ise aşk evliliği savunusu çok daha belirgin hale gelmişti. Ahmed Cevdet'in kızı Fatma Aliye'nin romanlarından[514] Ahmed Midhat'ın halk hikayelerine[515] kadar birçok eser, "görücü usulü evlilik karşısında aşk" temasını işlemiştir.

---

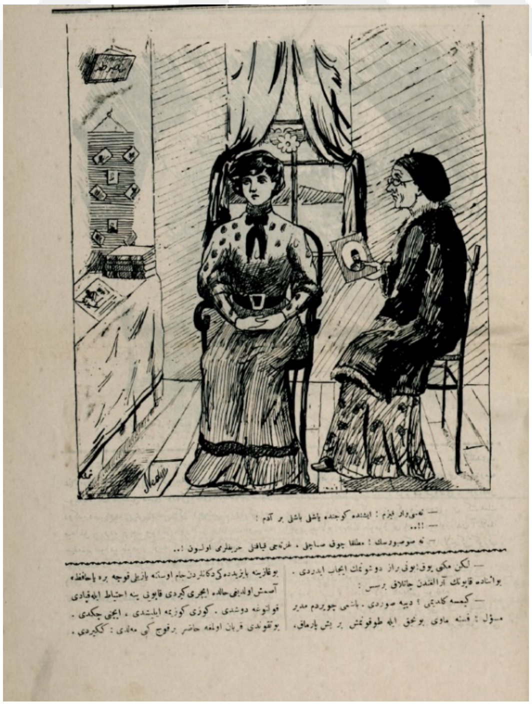
[513] Fecr-i Ati döneminin önemli yazarlarından Cemil Süleyman'ın *Siyah Gözler* (1911) romanı, kocasından ayrılmış genç bir kadın karakter üzerinden dönemin toplumsal baskılarını işlemiştir. Bu tür romanların popülerleşmesi, Osmanlı toplumunda kadın-erkek ilişkilerinin ve kadınların duygusal ihtiyaçlarının daha görünür hale geldiğine işaret ediyordu. Mizah dergileri ise bu romanlardaki *"modern kadın"* tipini karikatürize ederek geniş kitlelere taşıdı. Bkz. Mustafa Dere, "Cemil Süleyman Alyanakoğlu'nun *Siyah Gözler* Romanında Kötücül Kadın Tipi," *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 28, Haziran 2022, s. 114-124.

[514] Fatma Aliye, Udî romanında, görücü usulü evlilikleri onaylamadığını ima ederken bunun yanında ebeveynlerin gençlere eş seçiminde yol gösterici olması gerektiğine de değinir. Bkz. Ramazan Gülendam ve Zübeyde Bildirici, "Fatma Aliye'nin *Udî* ve Anne Brontë'un *Şatodaki Kadın* Romanlarında Uygun Eş Seçimi," *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 33, 2014, s. 109-128.

[515] Tuğba Özkan, "Ahmet Midhat Efendi'nin Kurmaca Eserlerinde Kadın Temsilleri" *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 3, S. 3, 2019, s. 385-395.

Öte yandan, kadınların evlilikteki konumu da değişim içindeydi. Geleneksel Osmanlı ailesinde “kadının iffeti” ve itaatkarlığı esastı;[516] evlilik çoğunlukla iki aile arasındaki bir anlaşmaydı. Modernleşmeyle beraber kadınlar, evlilikte duygusal tatmin ve eş seçimi konularında daha yüksek beklentiler dile getirmeye başladılar. Dönemin kadın yazarları ve dergileri, iyi bir evliliğin ancak eşlerin birbirini tanıması ve sevmesiyle mümkün olacağını savunuyordu.[517]

Şubat 1912’de *Gıdık* dergisinde yayınlanmış aşağıdaki karikatür evlilik kurumundaki değişen dinamiklerin erken örneklerinden biridir. Anne figürü, toplumsal normlara uygun olarak “işinde gücünde, yaşlı başlı” bir erkeği güvenli bir eş adayı olarak sunarken; genç kızın sessizliği, kuşağının farklı beklentilerini ve modernleşme süreciyle beraber değişen evlilik anlayışını yansıtır. Karikatürde annenin öfkeyle “Mutlaka çok saçlı, gazeteci kıyafetli herifler mi olsun!” sözleri, genç kadınların kendi tercihleri doğrultusunda eş seçmek istemesini küçümseyen ve alaya alan bir ton taşır.



Şekil 68. Gıdık, S. 21, 27 Kanunusani 1327 [9 Şubat 1912]
- Nesi var kızım! İşinde gücünde yaşlı başlı bir adam!
-!!..
- Ne susuyorsun’ Mutlaka çok saçlı, gazeteci kıyafetli herifler mi olsun!..

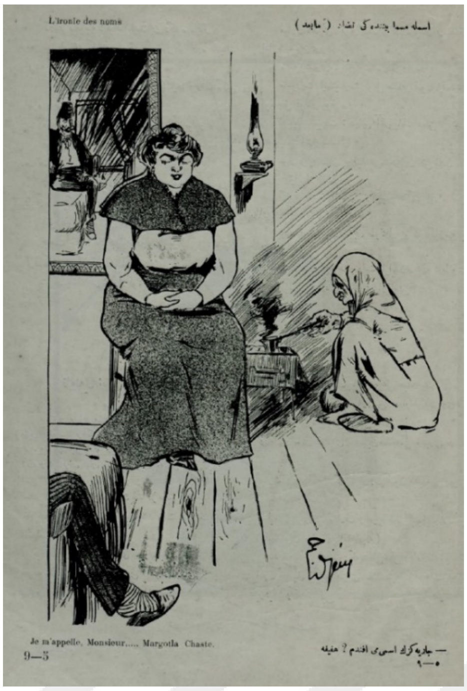
---

[516] Bkz. Zafer Toprak, *Türkiye’de Kadın Özgürlüğü…*, (Cumhuriyet'in damat adaylarının dikkatine: mes'ud bir yuva kurmak için nasıl bir kızla evlenmeli?) s. 329.

[517] Şefika Kurnaz, *Cumhuriyet Öncesi Türk Kadını…*, s. 37-39.

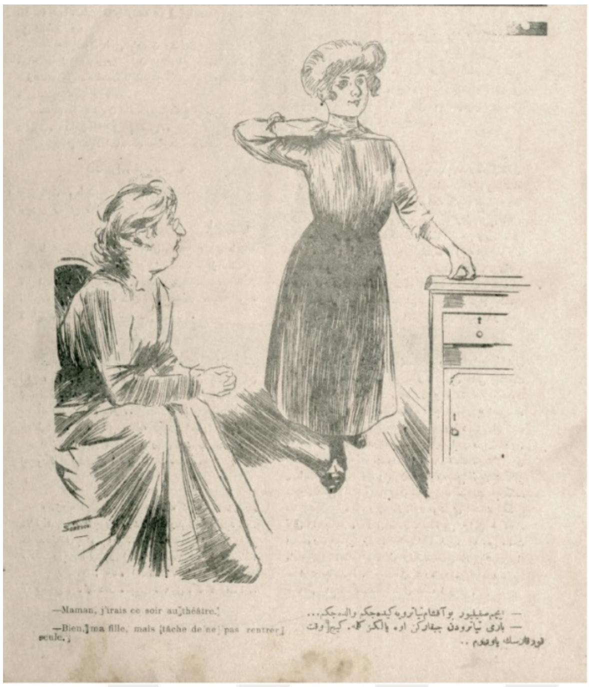
Bu durum, geleneksel aile otoritesine dayalı görücü usulü evliliklerle, bireysel beğeniye ve romantik aşk ilişkisine dayalı modern evlilik anlayışı arasındaki gerilimi gözler önüne serer. Dolayısıyla karikatür yalnızca bir kuşak çatışmasını değil, aynı zamanda kadının evlilikteki özneleşme talebini ve bireysel iradesini de simgeler. Bu noktada mizah basını, kadının evlilik tercihleri üzerinden toplumsal modernleşmenin yarattığı yeni değerler sistemini hem hicveder hem de tartışmaya açar.

Cem'de yayınlanmış 8 Aralık 1910 tarihli aşağıdaki çizim ise çok katmanlı anlatım biçimi ile oldukça dikkat çekicidir. Karikatürde kadın ve erkeğin evlilik öncesi bir tanışma sahnesi ima edilmektedir. Kadının isminin "Hafife" olması, hem "hafif kadın" göndermesiyle ahlaki bir ima üretmekte, hem de kadının iri cüssesiyle oluşturulan tezat üzerinden mizah yaratmaktadır. Burada isim ve beden arasındaki uyumsuzluk, kadın kimliğinin toplumsal algılardaki ikili yorumunu açığa çıkarmaktadır. Karikatürün dikkat çekici yanı ise, mizahi unsurun yalnızca isim ya da fiziksel özelliklere indirgenmemesi, aynı zamanda aile içi konumlandırmayla da desteklenmesidir. Kadının arkasında mangal başında betimlenen yaşlı kadın figürü –muhtemelen anne– evlilik kurumunda ailenin aracı rolüne işaret ederken, bu figürün sahnenin gerisinde kalması toplumsal dönüşümün ipuçlarını sunmaktadır: kadın-erkek buluşmaları giderek bireysel bir düzleme kaymakta, aile kontrolü ise ikinci plana itilmektedir. Ayrıca, Cemil Cem'in imzasını taşıyan çizimde teknik açıdan da ustaca bir üslup sergilenmiştir: erkek figürü önde yalnızca bedenin ufak bir parçası -ayağı- üzerinden temsil edilirken, kadının arkasındaki aynada erkeğin yüz ve bedeni görünür. Böylece karikatür, doğrudan bakışı sınırlandırıp yansımalar üzerinden ikili ilişkiye dikkat çeker. Dolayısıyla bu karikatür, hem kadın kimliğinin "hafiflik" ve "ağırlık" arasında kurulan çelişkili temsili üzerinden dönemin ahlaki söylemlerine gönderme yapmakta, hem de evlilik ilişkilerinin dönüşen dinamiklerini –aile gözetiminden bireysel tercihlere kayışı– görselleştirmektedir. Bu yönüyle, modernleşme sürecinde mizah basınının, toplumsal cinsiyet rollerindeki gerilimleri alegorik ve sembolik unsurlarla inşa ettiğinin önemli örneklerinden biridir.


L'ironie des noms
اسمله مسما بيننده كى تضاد: (مابعد)
Je m'appelle, Monsieur..... Margotla Chaste.
9—5
— جاريه كزك اسمى مى افندم ؟ خفيفه
٩—٥

Şekil 69. Cem, S. 5, 25 Teşrinisani 1326 [8 Aralık 1910]
İsimle müsemma beynindeki tezad: (mabat)
Cariyenizin ismi mi efendim? Hafife

Kalem'de yayınlanmış aşağıdaki karikatür de ise anne figürü, ne geleneksel ne de edilgen bir yapıdadır. Aksine değişen kadın erkek ilişkilerini kabullenmiş görünmektedir. Karikatürdeki mizah unsuru da annenin bu düşünce yapısı üzerine kurulur. Çizimde genç kadın, "İçim sıkılıyor, bu akşam tiyatroya gideceğim valideciğim" diyerek annesine kararını bildirirken, anne figürü bu tercihe karşı çıkmaz; yalnızca "Bari tiyatrodan çıkarken eve yalnız gelme, gece vakti korkarsın yavrum" diyerek ironik bir yanıt verir. Karikatür, annelik rolünü bu kez baskıcı değil, ironik bir biçimde yönlendirici kılarak, kadınların bireysel tercihlerini evlilik beklentisine bağlayan toplumsal kodları ve geleneksel yapının değişimini hicveder.


—Maman, j'irais ce soir au théâtre.
—Bien, ma fille, mais tâche de ne pas rentrer seule.
— ایچم صیقیلیور بو آقشام تیاترویه کیده جکم والده جکم...
— باری تیاترودن چیقارکن اوه یالکز کلمه. کیجه وقت قورقارسک یاورم..

Şekil 70. Kalem, S. 68, 17 Kanunuevvel 1325 [30 Aralık 1909]

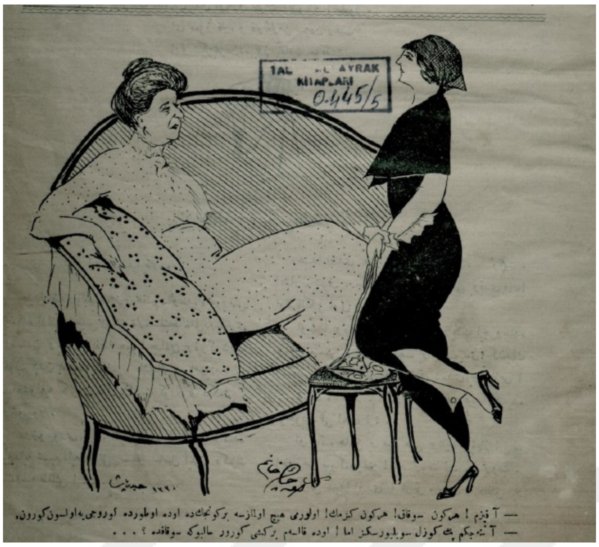
- *İçim sıkılıyor bu akşam tiyatroya gideceğim valideciğim…*
- *Bari tiyatrodan çıkarken eve yalnız gelme gece vakti korkarsın yavrum..*

Leylak'ın[518] 28 Mayıs 1914 tarihli konuyla ilgili karikatürü, annelik figürünü bir kez daha kızın evlilik perspektifi üzerinden konumlandırır. Anne, kızına sürekli sokakta gezmek yerine evde oturup görücülere görünmesini öğütlerken, kız ise "Evde kalsam bir kişi görür halbuki sokakta?.." sözleriyle, yeni dönemin toplumsal ilişki dinamiklerini yansıtır. Bu diyalog, geleneksel görücülük usulü ile modernleşen kamusal alanlarda kurulan flört ilişkileri arasındaki dönüşümü hicveder. Tıpkı *Kalem*'in 1909 tarihli karikatüründe olduğu gibi burada da anne figürü yüzeyde koruyucu ve yönlendirici görünür; fakat söylemleri, aslında kızının toplumsal cinsiyet normlarına uygun bir biçimde evlilik yoluna girmesini ima eder.

Bu karikatür, kadınların modernleşme süreciyle birlikte kamusal mekânlarda –özellikle tiyatro, gezinti alanları ve sokaklarda– görünürlük kazanmalarının, yalnızca bireysel özgürlük değil aynı zamanda evlilik fırsatı olarak da kurgulandığını gösterir. Dolayısıyla mizah basını, modern eğlence kültürüyle kamusal görünürlüğün, kadın bedeni ve evlilik beklentisi etrafında nasıl yeniden tanımlandığını ironik bir dille yansıtır. Böylelikle “çalışkan, ahlaklı ev kızı” ile “sokağın cazibesine kapılan modern kız” ikiliği üzerinden dönemin toplumsal kaygılarını ve dönüşümünü resmeder.

---

[518] "İkinci Meşrutiyet dönemi Mizah Basını" başlığında söz edilen "Küçük Hanım" imzası taşıyan karikatür.


— آ قيزم ! هر كون سوقاق! هر كون كزمك! اولورمى هيچ اولمازسه بر كونجكده اوده اوطورده كوروجى يه اولسون كورون.
— آننه جكم پك كوزل سويليورسكز اما ! اوده قالسهم بر كشى كورور حالبوكه سوقاقده ؟ . . .

Şekil 71. Leylak, S. 1, 15 Mayıs 1330 [28 Mayıs 1914]

- *A kızım! Her gün sokak! Her gün gezmek! Olur mu hiç olmazsa bir güncük de evde otur da görücüye olsun görün.*
- *Anneciğim pek güzel söylüyorsunuz ama! Evde kalsam bir kişi görür halbuki sokakta ?..*

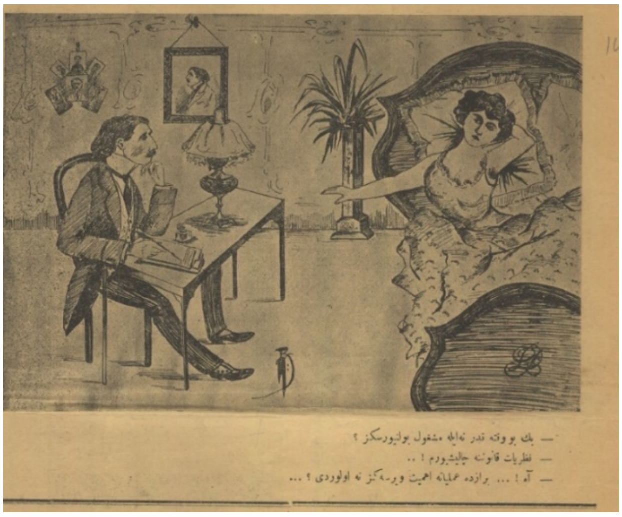
Bu tür hicivler, aslında kadınların eş seçiminde söz sahibi olma isteğinin bir yansımasıdır. Bununla birlikte, mizahçılar genellikle geleneksel bakışı koruyarak kadınların artan taleplerini “hafifmeşrep” veya fazla “talepkâr” olmakla etiketlemiştir. Zafer Toprak, özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrasında mizah dergilerinin kadınların kazanımlarını kabullenmekte zorlandığını ve bu dergilerde kadınların özgürleşmesinin çoğu zaman alaya alındığını vurgular.[519]

Mizah basınında evlilik yalnızca aşkın ve romantik başlangıcın değil, aynı zamanda ev içi rollerin, gündelik çatışmaların ve cinsel beklentilerin de mizahi bir dille sorgulandığı bir alan olarak kurgulanmıştır. Önceki devirlerde ev içinde tamamen “itaatkar” ve “edilgen” olması beklenen Osmanlı kadını, 1910’lardan itibaren evlilik içinde de daha fazla söz talep etmeye başlaması karikatürlere yansımıştır. Bu durum mizah basınında “kocasını yöneten kadın” tiplemeleriyle temsil edilmiştir. Kandiyoti’nin belirttiği üzere, milliyetçi ve İslami söylemde kadının konumu ne kadar farklı gerekçelerle ele alınsa da altta yatan sürekli kaygı kadınların konum ve davranışlarının “cemaatin hakiki kimliği” ile uyumlu olması telaşıydı.[520] İşte mizah basınının pek çok ürünü, bu telaşı yansıtır biçimde kadının fazla özgürleşmesini abartılı örneklerle tiye almıştır.

---

[519] Zafer Toprak, *Türkiye’de Kadın Özgürlüğü…*, s. 196-197.
[520] Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar…*, s.147

Evlilik içinde değişen roller ve beklentilere dair aşağıdaki karikatürlerde evlilik, kadınların talepleri ve erkeklerin sorumlulukları üzerinden şekillenen bir pazarlık ilişkisi olarak sunulur. Kadın figürleri çoğu zaman evliliği, kendi rahatlıklarının sağlanacağı, hizmet görecekleri ya da özgürlük alanlarını koruyacakları bir kurum olarak tahayyül ederken; erkek figürleri ya faydasız bir entelektüel, ya da ilgisiz bir eş olarak resmedilir. Bu durum, dönemin toplumsal cinsiyet rollerine dair ikili bir eleştirel alan açar: bir yandan kadın talepleri abartılı ya da irrasyonel gösterilerek alaya alınır, öte yandan erkeklerin ev içindeki sorumsuzluğu ya da ilgisizliği de mizahın konusu olur. Örneğin *Cici*[521] dergisinde yayımlanan bir karikatürde, yatağa uzanmış kadın, sabahlara kadar "nazariyat kanunları" üzerinde çalışan kocasına dönerek "biraz da ameliyat et" demektedir. Burada "ameliyat" sözcüğü yalnızca pratik işlevsellik çağrıştırmaz; aynı zamanda doğrudan cinselliğe gönderme yapar. Kadının eşinden beklediği, bedensel ilgisini kendisine yöneltmesidir. Dolayısıyla karikatür, erkeğin entelektüel uğraşlarının evlilik bağlamında yersizleştiğini, kadınınsa evlilikte beklentisinin cinsel ilgi olduğunu erotik bir ima üzerinden hicvetmektedir.


— بك بو وقته قدر نه ایله مشغول بولنیورسکز ؟
— نظریات قانوننه چالیشیوردم ! ..
— آه ! ... برازده عملیاته اهمیت ویره‌جکز نه اولوردی ؟ ...

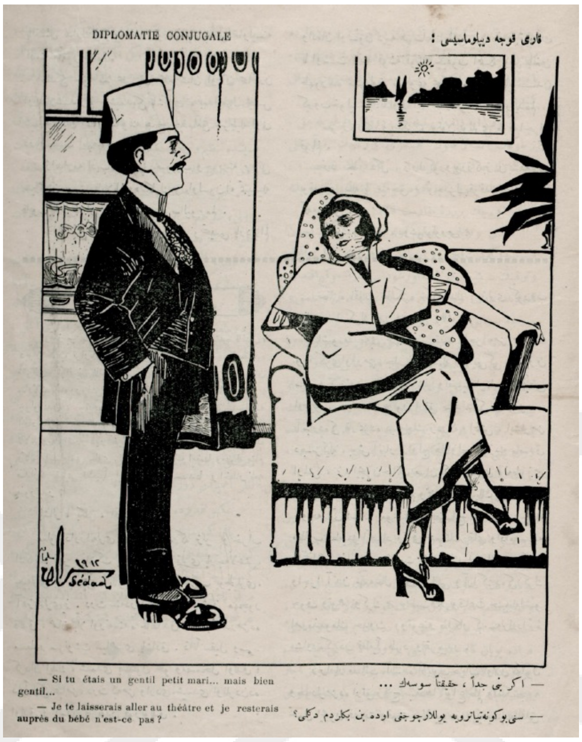
Şekil 72. Cici, S. 2, 26 Mayıs 1327 [8 Haziran 1911]

- *Bey bu vakte kadar ne ile meşgul bulunuyorsunuz?"*
- *Nazariyat kanununa çalışıyorum!..*
- *Ah!...Biraz da ameliyata ehemmiyet verseniz ne olurdu?...*

---

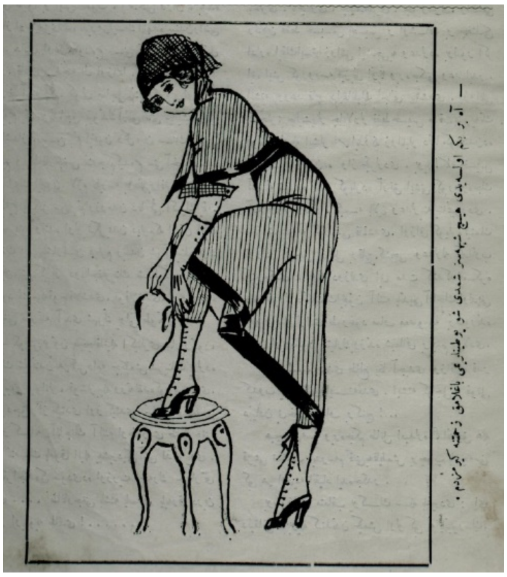
[521] 1909'da iki sayı yayınlanmış mizah dergisi. Arif Hikmet, Kemaleddin, Ahmed Reşad. M. Orhan Bayram, *Türkiye'de Gazete ve Dergiler…*, s. 22.

Benzer şekilde *Cem* dergisinde, kadının erkeğin sevgisini ölçmek için ondan çocuğa bakmasını ve kendisini tiyatroya göndermesini istemesi, sevginin göstergesi olarak bakım emeğinin erkeğe yüklenmesini mizahın konusu yapar.


DIPLOMATIE CONJUGALE
قاری قوجه دیپلوماسیسی :
١٩١٢
Sédad
— Si tu étais un gentil petit mari... mais bien gentil...
— Je te laisserais aller au théâtre et je resterais auprès du bébé n'est-ce pas ?
— اکر بنی جداً ، حقیقتاً سوسه‌ك ...
— سنی بوکونه تیاترویه یوللارجوجغی اوده بن بکلردم دکلمی؟

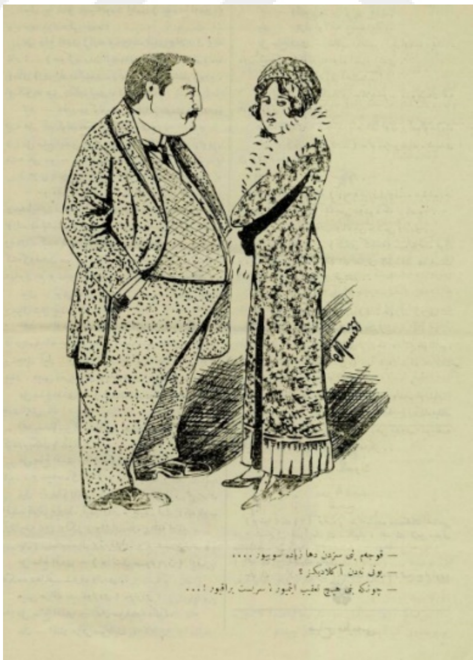
Şekil 73. Cem, S. 40, 15 Eylül 1328 [28 Eylül 1912]
Karı koca diplomasisi:
Eğer beni cidden hakikaten sevsen…
Seni bugün tiyatroya yollar çocuğu evde ben beklerdim değil mi?

Leylak dergisinde genç kadının evlenseydi kocasından “potinlerini bağlamasını” bekleyeceğini söylemesi, evliliği küçük gündelik hizmetler üzerinden tanımlayan büyük bir beklenti biçimini hicveder. Burada kadının erkeğe ayakkabısını bağlatma arzusu, kadınların erkeklerden beklentilerinin abartılı bir biçimde sunulduğu mizahi bir uç örnektir. Erkek figürünün kadının önünde eğilmesi, daha önceki *Cem*’de yayınlanan (26 Numara, 8 Nisan 1911) karikatürde kocasının sırtına binen kadın temsiline benzer şekilde, toplumsal cinsiyet rollerinin tersine çevrilmesinin yarattığı gülmeceye dayanır.


— آه بر بكم اولسه‌یدی هیچ شبهه‌سز شمدی شو پوتینلریمی باغلامق زحمتنه كیرمزدم .

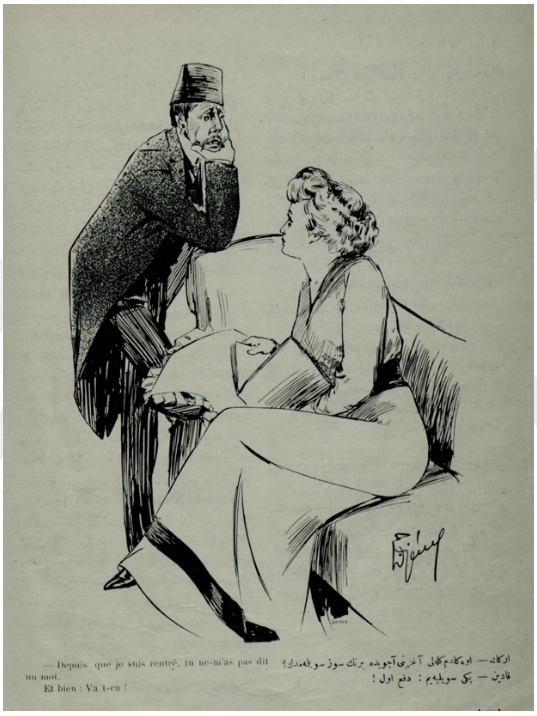
Şekil 74. Leylak, S. 2, 29 Mayıs 1330 [11 Haziran 1914]
– Ah bir beyim olsaydı hiç şüphesiz şimdi şu potinlerimi bağlamak zahmetine girmezdim.

Hayal-i Cedid’de ise kocasının kendisini “hiç takip etmemesini” (kıskanmamasını) daha büyük bir sevgi göstergesi olarak yorumlayan kadın, evlilikte sadakat ve özgürlük kavramlarını tersyüz eden bir bakış açısıyla resmedilir.


— قوجه‌م بنی سزدن دها زیاده سویور ....
— بونی نره‌دن آكلادیكز ؟
— چونكه بنی هیچ تعقیب ایتمیور ، سربست براقیور !...

Şekil 75. Hayal-i Cedid, S. 76, 4 Mart 1327 [17 Mart 1911]
- *Kocam beni sizden daha ziyade seviyor….*
- *Bunu nereden anladınız?*
- *Çünkü beni hiç takip etmiyor, serbest bırakıyor!...*

Bu örnekler, Osmanlı mizah basınının evlilik sonrası kadın-erkek ilişkilerini yalnızca romantik aşk çerçevesinde değil, cinsellik, gündelik hizmet ve sadakat üzerinden de sorguladığını göstermektedir. Karikatürler, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin dönemin gerilimlerini yansıtırken, aynı zamanda bu rollerin sınırlarını mizah yoluyla yeniden üretir. İkinci Meşrutiyet mizah basınında evlilik teması, geleneksel ve modern değerlerin çatışma alanı olarak sıkça kullanılmaktadır. Karikatürler, bir yandan "aşk evliliği", "eş seçme özgürlüğü" gibi yeni değerleri tanıtırken, diğer yandan bunları abartılı uçlara vardırarak hicvetmektedir. Bu hicivler, toplumsal algıda eski evlilik normlarının sorgulanmasına katkı sağladıysa da çoğu zaman kadının değişen konumuna yönelik alaycı bir mesafe de içermektedir.


— Depuis que je suis rentré, tu ne-m'as pas dit un mot.
Et bien : Va t-en !
ارکك — اوه کلدم کلهلی آغزیکی آچوبده برتك سوز سویلهمدك؟
قادین — پکی سویلیهیم : دفع اول !

Şekil 76. Cem, S. 8, 16 Kanunuevvel 1326 [29 Aralık 1910]
Erkek – Eve geldim geleli ağzını açıp da bir tek söz söylemedin?
Kadın – Peki söyleyeyim: Defol!

Kadının eğlence ve kültür hayatına katılımı da mizahın merceğindeydi. İkinci Meşrutiyet'le birlikte İstanbul'da tiyatro, konser, balo gibi etkinliklere giden kadınların sayısı artmaktaydı. Eskiden sadece harem dairesinde veya kadın günlerinde sosyalleşebilen kadınlar, artık karma ortamlarda boy göstermeye başlıyordu. Bu durum, muhafazakâr zihinlerce ahlaki bir çöküş olarak yorumlanırken, mizah basını için verimli bir malzeme oldu. Namık Kemal, daha 19. yüzyılda "Dans etmekle, şeytanla flört etmek arasında hiçbir fark yoktur" diyerek kadın-erkek bir arada eğlenmesine karşı çıkmıştı.[522] 1900'lerin başında da benzer bir yaklaşım, İslamcı basın ve muhafazakar çevrelerde devam ediyordu.[523] Ancak pratikte şehir hayatı değişiyordu.

---

[522] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem…*, s. 55.

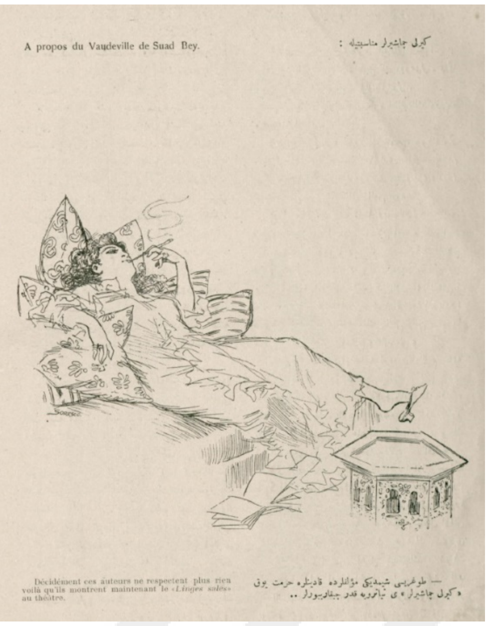
Aralık 1909'da *Kalem* dergisinde yayınlanan "Kirli Çamaşırlar" adlı karikatür, kadınların tiyatroya gitmesi üzerinden kamusal alanın sınırlarını ve mahremiyetin sahneye taşınmasını tartışmaya açar. Karikatürde geçen "kirli çamaşırlar" ifadesi, sadece metaforik bir ahlak eleştirisi değil; aynı zamanda Hüseyin Suat Yalçın'ın o günlerde sahnelenen ve çok konuşulan "Kirli Çamaşırlar" adlı oyununa yapılmış ironik bir göndermedir. İlginç olan, yazarın bizzat kendi oyunu için *Kalem* sayfalarında başka bir kimlikle "kadınları kepaze eden bir dedikodu" eleştirisini yöneltmesidir. Bu durum, tiyatronun özel hayatın gizlenmiş boyutlarını teşhir eden bir alan haline gelmesinin hem sanatçılar hem de basın tarafından nasıl bir mizah malzemesine dönüştürüldüğünü göstermektedir. [524] Dolayısıyla karikatür, tiyatroya çıkan hikayelerin ahlaki yozlaşmayı ve mahremin teşhirini simgelediğini ima etmektedir.

Çizimde görülen kadın figürü, rahat tavırları ve modern görünümüyle "asri" kadın tipini yansıtır. Bu figür, *Fecr-i Ati* sanatçılarının çizimlerinde gördüğümüz "saksıdaki kadın çiçek" alegorisiyle de paralellik taşır. *Fecr-i Ati*'nin yarattığı kadın imgesi, sanatın ve edebiyatın idealize edilmiş ama aynı zamanda nesneleştirilmiş kadını iken; *Kalem*'in bu karikatüründe tiyatrocuların şekillendirdiği bir "kadın imgesi" söz konusudur. Burada kadın, tiyatronun temsilleri üzerinden bedeni ve yaşamıyla teşhir edilen bir figüre dönüşmektedir. Dolayısıyla karikatür tiyatroya giden kadının, bir yandan toplumsal görünürlüğünü artırdığını gösterirken diğer yandan yozlaşmanın sembolü olarak hicvedilmesine yol açmıştır.

---

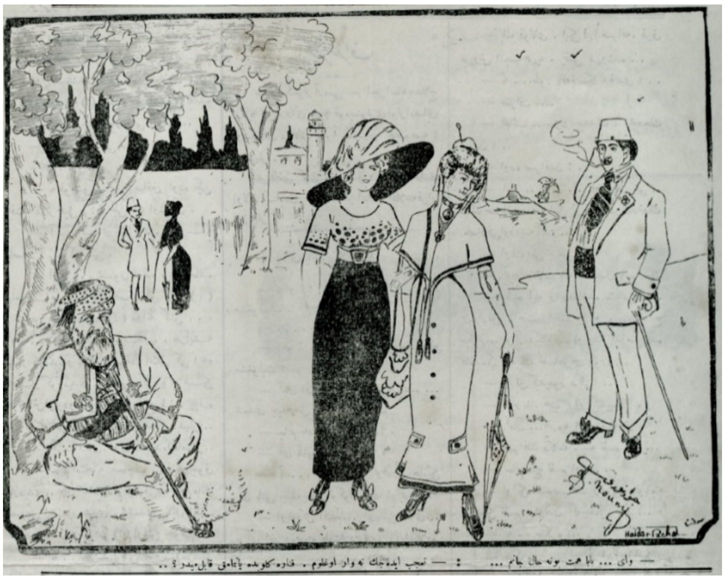
[523] Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma…*, s. 445.

[524] Karikatürdeki "Kirli Çamaşırlar" vurgusu, dönem mizahının çok katmanlı yapısına tipik bir örnektir. Oyunun müellifi olan Hüseyin Suat Yalçın, aynı zamanda *Kalem* dergisinde "Gâve-i Zalim" takma adıyla yazılar kaleme almaktadır. Yalçın, kendi oyunu hakkında başka bir yazar gibi eleştiri yaparak eserin "erkekleri tahkir, kadınları kepaze ettiğini" ve "serapa dedikodu" olduğunu ileri sürmüştür. Bu yöntemle hem oyunun reklamını yapmış hem de tiyatronun mahremi teşhir eden yönüne dair toplumsal eleştiriyi ironik bir dille kendi üzerine çekmiştir. Ece Serrican Kabalcı, "Hüseyin Suat Yalçın'ın Kalem Dergisindeki Yazıları", *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi ASEAD*, C. 5, S. 9, 2018, s. 15; Dönemin tiyatro oyunları için bkz: Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 51 – 61. Ayrıca bkz. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, s. 168. Parla, "fitne" kavramının Arapça'da hem "kaos" hem de "güzel kadın" anlamına geldiğini; 19. ve 20. yüzyıl Osmanlı roman ve tiyatrosunda Batılı, alafranga kadının erkekleri baştan çıkaran, ahlaki düzeni sarsan bir figür olarak temsil edildiğini belirtir.


A propos du Vaudeville de Suad Bey.
کیرلی چاشیرلر مناسبتیله :
Décidément ces auteurs ne respectent plus rien voilà qu'ils montrent maintenant le «Linges sales» au théâtre.
— طوغریسی شیمدیکی مؤلفلرده قادینلره حرمت یوق «کیرلی چاشیرلر» ی تیاترویه قدر چیقاریورلر ..

Şekil 77. Kalem, S. 68, 12 Kanunuevvel 1325 [25 Aralık 1909]
Kirli çamaşırlar münasebetiyle:
Doğrusu şimdiki müelliflerde kadınlara hürmet yok "kirli çamaşırları" tiyatroya kadar çıkarıyorlar…

Baba Himmet'te yayınlanan aşağıdaki başka bir karikatürde ise, derginin kendi yarattığı alaycı bir tip olan *Baba Himmet* "halkın diliyle" Fener'deki mesire yerinde kadınların kamusal alandaki varlığını hicvediyor. Ön planda süslü giyimli iki kadın yürürken, arkada bir çift (kadın–erkek) sohbet etmektedir. Baba Himmet ise ağacın dibine oturmuş nargilesini tüttürerek onları izlemektedir. Mesire yerinde sosyalleşen bir adam Baba Himmet'i bu halde görünce şaşkınlıkla sorar; "Vaay Baba Himmet bu ne hal canım…" Baba Himmet ise; "Şaşıracak ne var oğlum. Fener'e gelip de yanmamak kabil midir?" Fener mesiresinde dolaşan modern kıyafetli kadın figürleri üzerinden kamusal görünürlüğe dair hiciv üretilir. Buradaki "yanmak" ifadesi çok katmanlı bir anlam taşır: Bir yandan nargilenin ateşine gönderme yaparken, aynı yanda mesire yerinde dolaşan kadınların cazibesinin erkeklerde yarattığı "tutku ateşi"ni ima eder. Böylece karikatür, kadın-erkek ilişkilerinin kamusal alana taşmasıyla ortaya çıkan ahlaki kaygıları yansıtır. Fener'in dönemin gözde eğlence ve gezinti mekanlarından biri olması, bu sahneyi daha da anlamlı kılar; kamusal alanda görünür olan kadın bedeni, mizahın diliyle bir "fitne" unsuru olarak kodlanır. Dolayısıyla karikatür, kadınların toplumsal yaşamda görünür hale gelmesinin muhafazakar bakış açısıyla "yanma" metaforu üzerinden nasıl eleştirildiğini ortaya koyar. Kadınların süslü kıyafetleri ve serbestçe gezmeleri, aslında gündelik hayatın doğal bir dönüşümü iken, mizah dergileri bunu ahlaki kaygılarla hiciv konusu yapar. Baba Himmet figürü de bu kaygıyı dillendiren halk sesi işlevi görmektedir.


— وای ... بابا همت بو نه حال جانم ... : — تعجب ایده‌جك نه وار اوغلوم . فناره کلوبده یانمامق قابل‌میدر ؟ ..

Şekil 78. Baba Himmet, S. 1, 1 Eylül 1327 [14 Eylül 1911]
- *Vaay Baba Himmet bu ne hal canım…*
- *Taaccüp edecek ne var oğlum. Fener'e gelip de yanmamak kabil midir?..*

Bu tür çizimlerdeki ataerkil bakış açısı, kadının sokağa çıkmasını "düzenin bozulması" olarak kodlayıp gülünçleştirirken bir taraftan da mizahın sivri dili sayesinde, kadının kamusal alana dahil oluşu geri dönülmez biçimde toplum gündemine yerleştirildi.

Bu dönemde kadın meselesi, Osmanlı kimliğinin değişen doğasına ilişkin kaygıların simgesi haline gelmişti.[525] İkinci Meşrutiyet'in ilk yıllarında kadınların kamusal alanda erkeklerle rahat iletişim kurmaya başlaması bir "kültürel kriz" algısı yaratmıştır. Duben ve Behar, yüzyıl başı Osmanlı toplumunda "kadınların kontrolden çıkmakta olduğu" yönünde bir kaygının giderek arttığını, genç kuşakların Batılı eğilimleri benimserken yaşlı kuşağın zamanı geri döndürmeye çalıştığını belirtir.[526] Özellikle cinsiyetler arası ilişkiler ve rollerin kültürel çerçevesi sarsılmış, "tabiat tersine dönmüş" gibi görülmüştür. Bu dönemde erkek yazarların ve çizerlerin dilinde sıkça rastlanan bir motif, "erkekleşen kadın" imgesidir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince* romanında dile getirilen "Kadın ezilmemek için erkekleşmeye uğraşıyor… Tabiatın bu iki cinse verdiği rolleri değiştirmek kabil mi?" şeklindeki ifade, erkeklerin kadınlardaki özgürleşme hamlesine duyduğu endişeyi özetler.[527]

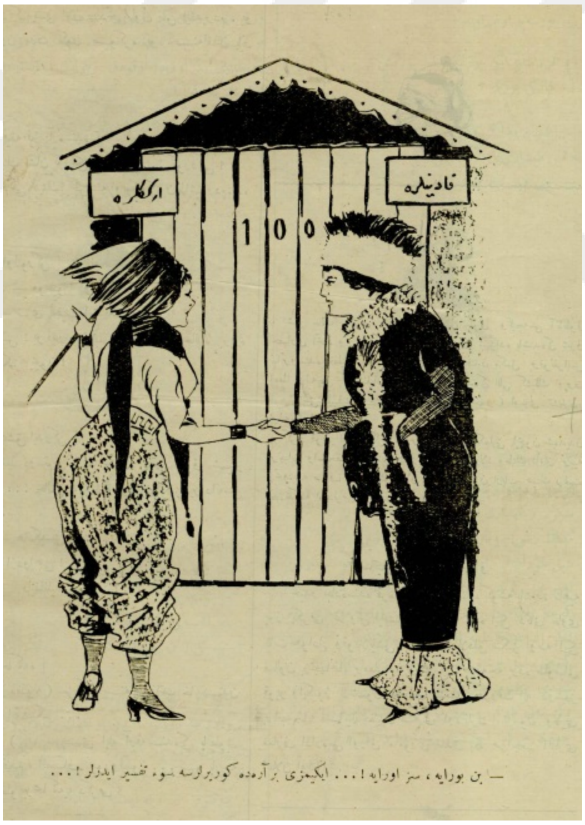
---

[525] Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar…*, s. 146

[526] Alan Duben, Cem Behar, *İstanbul Haneleri…*, s. 212-213

[527] Alan Duben, Cem Behar, *İstanbul Haneleri…*, s. 213

Konuya örnek olarak 6 Nisan 1911 tarihli *Hayal-i Cedid*'de yayımlanan aşağıdaki karikatürde, üzerinde "100" yazılı[528] bir umumi tuvaletin kapısı görülmektedir. Kapının sağ tarafında "Kadınlara", sol tarafında "Erkeklere" yazısı vardır. Ancak içeriye giren figürler tam tersidir: kadın soldan, erkek ise sağdan girmek üzeredir. Görünüşleri de birbiriyle karışmıştır; kadın erkeksi kıyafetler giymiş, erkek ise feminen bir siluetle resmedilmiştir. Kadının erkeğe "Ben buraya, siz oraya!... İkimizi bir arada görürlerse su-i tefsir ederler!" demesi hem cinsiyetler arası sınırların bulanıklaştığını hem de bu durumun toplumda "yanlış yorumlanacağı" endişesini yansıtır. Buradaki mizah, toplumsal cinsiyet rollerinin "altüst oluşuna" yapılan bir göndermedir: Kadın erkekleşmiş, erkek kadınsılaşmış, dolayısıyla "tabiatın düzeni tersine dönmüş" gibi sunulmuştur.


ارککلره
قادینلره
100
— بن بورایه، سز اورایه!... ایکیمزی بر آرهده کوریرلرسه سوء تفسیر ایدرلر!...

Şekil 79. Hayal-i Cedid, S. 89, 24 Mart 1327 [6 Nisan 1911]

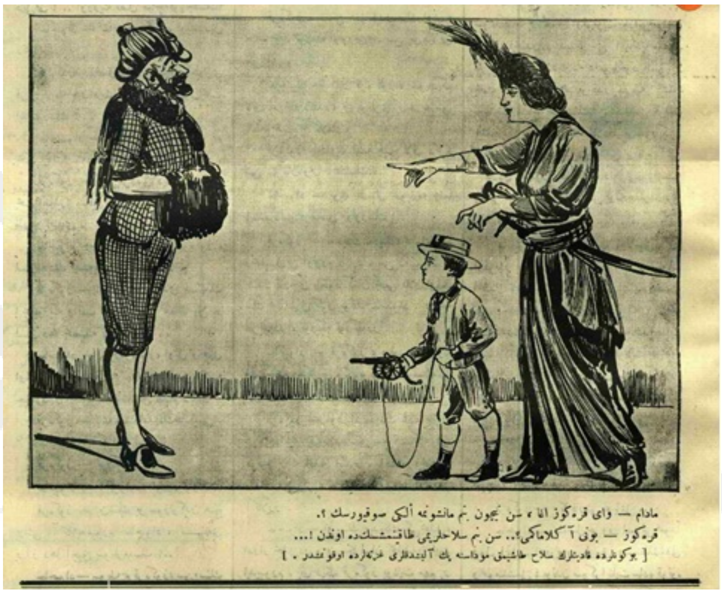
- *Ben buraya, siz oraya!... İkimizi bir arada görürlerse su-i tefsir ederler!...*

2 Mayıs 1914 tarihli *Karagöz* gazetesinde yayımlanan başka bir karikatürde ise, Batılı kıyafetler içinde modern bir kadınla *Karagöz* karşı karşıya gelir. Karagözün kolunda kadınların kullandığı bir "menşon" (muff – bileğe ya da kola takılan kürk

---

[528] "Yüznumara" *Tuvalet. Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük,* (Çevrimiçi) https://sozluk.gov.tr/?ara=yüznumara Erişim tarihi 25 Ekim 2025.

aksesuar) vardır; kadın öfkeyle “Vay Karagöz Ağa, niçin benim menşonuma elini sokuyorsun?” diye sorar. Karagöz ise “Sen benim silahlarımı takmışsın da ondan!” diyerek karşılık verir. Alttaki açıklamada, kadınların silah taşımasının son dönemde bir “moda” haline geldiğinin gazetelerde sıkça işlendiği belirtilmiştir. Bu mizahi sahne, modernleşme sürecinde kadınların kıyafetleri ve aksesuarları aracılığıyla kamusal alanda erkeklere özgü bir “güç” ve “tehdit” alanına girmesinin abartılı bir hicvidir. Kadının kürkü ile erkeğin silahları arasındaki analoji, kadın modasının erkekliğin simgesel araçlarını “gasp ettiği” düşüncesini açığa çıkarır.


مادام — وای قره‌گوز آغا ، سن نیچون بنم مانشونمه ألکی صوقیورسک ؟.
قره‌گوز — بونی آکلامادکمی؟.. سن بنم سلاحلریمی طاقینمشسک‌ده اوندن !...
[بوکونلرده قادینلرک سلاح طاشیمق موده‌سنه پک آلیشدقلری غزته‌لرده اوقونمشدر .]

Şekil 80. Karagöz, S. 615, 19 Nisan 1330 [2 Mayıs 1914]
Madam – Vay Karagöz Ağa, sen niçin benim menşonuma elini sokuyorsun?.
Karagöz – Bunu anlamadın mı?... Sen benim silahlarımı takmışsın da ondan!...
(Bugünlerde kadınların silah taşımak modasına pek alıştıkları gazetelerde okunmuştur.)

Bu karikatür, önceki örnekte olduğu gibi kadın-erkek rollerinin yer değiştirmesi üzerinden mizah üretir; ancak burada mesele daha doğrudan biçimde “kadınların silah taşıması” üzerinden tartışılır. Böylece mizah basını, hem toplumsal cinsiyet sınırlarının ihlaline dair kaygıları görünür kılmış hem de modernleşmenin kadınlara yüklediği yeni davranış biçimlerini alaya almıştır. Bu bağlam, ilerleyen yıllarda özellikle evlilik ve aile düzenine dair tartışmaların da karikatürlerde yoğun biçimde işleneceğinin habercisi gibidir.

Sonuç olarak, İkinci Meşrutiyet döneminde kadın-erkek ilişkilerindeki sınırlar yeniden çizilirken mizah basını bunu topluma aktaran bir aynaydı. Flört, boşanma, kadının ev içi güç kazanması gibi konular, hiciv aracılığıyla geniş kitlelerin gündemine girmekteydi. Mizah dergileri, bir yandan bu ilişkilerdeki değişimi normalleştirici bir rol oynasa da diğer yandan çoğunlukla ataerkil bakış açısıyla alay konusu ederek kadınların yaşadığı dönüşümü hafife almaktaydı. Yine de kadının toplumsal kimliğinin şekillenmesinde bu hicivlerin de payı olmuş; zira alay konusu dahi olsa, kadınlar ile erkekler arasındaki yeni etkileşim biçimleri konuşulur hale gelmişti. Dönemin muhafazakar basını, özellikle İslamcı gazeteler, kadın özgürlüklerine cepheden saldırırken mizah basını daha dolaylı fakat etkili bir eleştiri dili kullanmıştı.

3.5 Gayrimüslim Kadın Betimlemeleri ve Erotikleştirme Eğilimleri

Osmanlı mizah dergilerinde gayrimüslim kadın karakterler genellikle Batılı tarzda giyimleri ve fiziksel çekicilikleriyle resmedilmiştir. Dönemin karikatüristleri, kadının dış görünüşündeki değişimi hiciv malzemesi yapmış; kıyafet, beden formu ve jestleri abartılı biçimlerde yansıtmışlardır. Özellikle dekolteli elbiseler, korseler, yüksek topuklu ayakkabılar ve büyük şapkalar, kadın bedeninin cinselleştirilmiş bir biçimde sunumuna aracılık etmiştir. Bu tür karikatürlerde gayrimüslim ya da "alafranga" kadın figürü, ince belli, açık saçlı, makyajlı ve "şehvet uyandırıcı" bir siluetle temsil edilmiştir. Nora Şeni'ye göre, 19. yüzyıl sonu İstanbul hiciv basınında kadın giyimi, modernleşme ile ahlaki yozlaşma tartışmasının merkezindeydi; karikatürler, Batılı tarzda giyinen kadın figürünü "bedensel serbestliğin simgesi" olarak sunarken, bu görünürlüğü aynı zamanda erotik bir tehdit biçiminde kodlamaktaydı.[529]

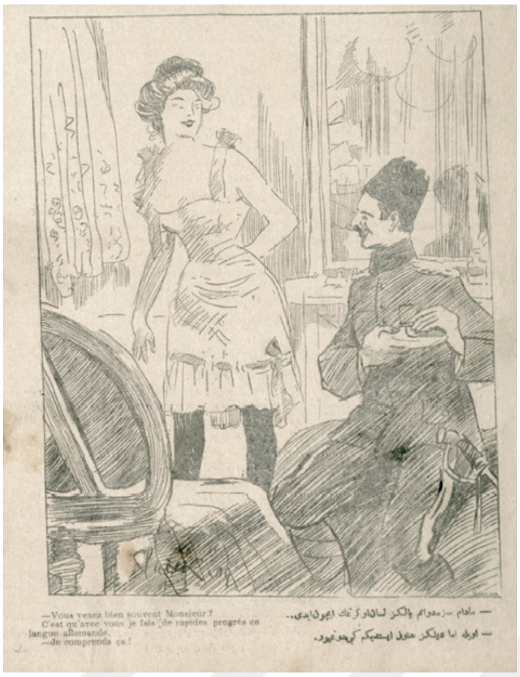
Emine Koca ve Gülşah Polat da *Kalem* dergisi örneğinde, 1908–1912 yılları arasında kadın figürünün Batılı modanın cazibesiyle birlikte erotikleştirilerek çizildiğini; modern kıyafetlerin hem özgürleşmenin hem de bedenin sergilenmesi üzerinden gelişen hicivsel eleştirinin odağına yerleştirildiğini vurgularlar.[530] Dolayısıyla gayrimüslim kadın temsili, İkinci Meşrutiyet mizahında yalnızca bir "Batılı kadın tipi" değil, aynı zamanda modernliğin cinselleşmiş yüzü olarak konumlanmıştır. Bu temsiller, Osmanlı toplumunda kadının kamusal alanda görünürlüğüyle erotizmin iç içe geçtiği yeni bir görsel üslubun habercisidir.

---

[529] Nora Şeni, "Fashion and Women's Clothing in the Satirical Press of Istanbul at the End of the Nineteenth Century," in *Women in Modern Turkish Society*, ed. Şirin Tekeli, Zed Books, London, 1995, s. 25-45.

[530] Emine Koca and Gülşah Polat, "Karikatürist Gözüyle Kadın Giyiminde Batılılaşma: 1908–1912 Yılları Kalem Dergisi Örneği," in *INFAD 4. Uluslararası Sanat, Tasarım ve Moda Kongresi: Kongre Kitabı, 9–12 Mayıs 2019, Beyrut – Lübnan*, ed. Gültekin Gürçay ve Amaneh Manafıdzaji, UBAK Yayınları, Ankara, 2019, s. 49-64.

Kalem'in Aralık 1909 tarihli aşağıdaki karikatürü, Osmanlı mizah basınında gayrimüslim kadın figürünün nasıl erotik göndermelerle sunulduğunu açık biçimde ortaya koyar. Görselde, Osmanlı askeri ya da bürokratı olduğu anlaşılan bir erkek karakter, alafranga giyimli, bedensel hatları belirgin bir gayrimüslim kadının yanında tasvir edilmiştir. Kadınla erkek arasındaki bakışma, jestler ve mekânın mahrem atmosferi, aralarında özel bir münasebetin varlığına işaret eder. Erkek karakterin "Madam, size devamım yalnız lisan öğrenmek içindi…" sözü, bu ilişkiyi masum bir dil öğrenme bahanesiyle meşrulaştırma çabasıdır; ancak sözün altındaki ima, düzenli ziyaretlerin aslında cinsel bir yön taşıdığını açık eder. Kadının yanıtı ise hicvin merkezini oluşturur: "Öyle ama diliniz henüz istediğim gibi dönmüyor." Buradaki "dil dönmesi" ifadesi, yüzeyde yabancı bir dili akıcı konuşamama anlamına gelirken, alt metinde açık biçimde cinsel bir çağrışım taşır. Bu çok katmanlı mizahi kurgu, gayrimüslim kadınların bedensel çekiciliği üzerinden kurulan fantezilerle erkeğin arzu ve "ikiyüzlülüğünü" bir arada işler. Kadın, şehvet uyandırıcı bir figür olarak çizilmiş, erkeğin "dil öğrenme" bahanesi ise onun aslında bedensel arzusunu gizleyen sahte bir gerekçeye indirgenmiştir. Dolayısıyla karikatür, dil öğrenimi gibi modernleşme süreciyle ilişkili bir kavramı, alafranga kadın üzerinden erotik bir oyuna dönüştürür. Sonuç olarak bu karikatür, Osmanlı mizah basınında kadın temsillerinde sıkça görülen ikiliği –modernleşmenin kültürel sembolleri ile erotik göndermelerin iç içeliğini– ortaya koymaktadır. Gayrimüslim kadın figürü, hem batılılaşmanın görünür yüzü olan alafranga bir kimlik taşır, hem de erkek arzusunun hicivsel hedefi haline gelir. Bu sayede karikatür, hem dönemin toplumsal ilişkilerini hem de eril ikiyüzlülüğü ironik bir dille ifşa eder.


—Vous venez bien souvent Monsieur ?
C'est qu'avec vous je fais de rapides progrés en langue allemande.
—Je comprends ça !
— مادام سزه دوامم یالکز لسان اوکرنمك ایچون ایدی..
— اویله اما دیلکز هنوز ایستدیکم کبی دونمیور.

Şekil 81. Kalem, s. 68, 17 Kanunuevvel 1325 [30 Aralık 1909]
- *Madam size devamım yalnız lisan öğrenmek içindi…*
- *Öyle ama diliniz henüz istediğim gibi dönmüyor.*

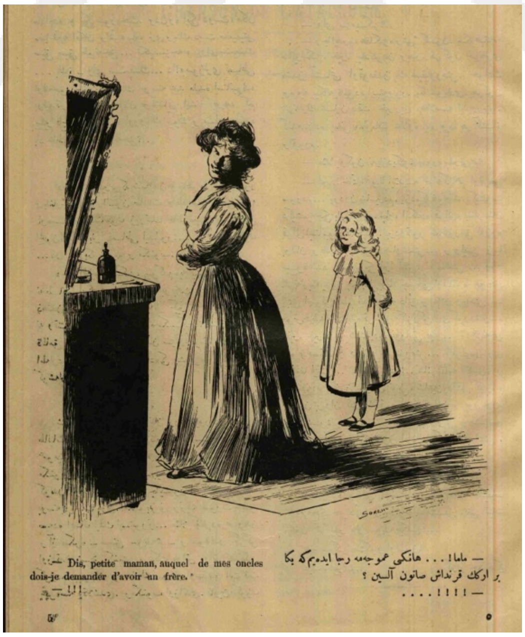
Bu erotikleştirici temsil, yalnızca mizah basınında değil, dönemin edebiyatında da görülür ve karikatürlerdeki yaklaşımı anlamak için önemli bir arka plan sunar. 19. yüzyıl sonu Osmanlı romanlarında gayrimüslim kadın karakterler genellikle "bir aşk öznesi olmaktan ziyade Batı'nın ahlaki çöküşünün bir uzantısı, şehvet unsuru" olarak kurgulanmıştır.[531] Bu tespit, dönemin popüler anlatılarında ve mizah basınında paylaşılan ortak bir imgeye işaret eder.

Osmanlı modernleşmesi sürecinde gayrimüslim kadınların toplumsal temsillerine bakıldığında Tanzimat'tan itibaren Ermeni kadınlar, modernleşme hareketi içinde kamusal görünürlük kazanan ilk kadın figürler olmuş; sanat, tiyatro ve eğitim alanlarında etkin biçimde yer almalarıyla birlikte "Batılı yaşam biçiminin temsilcileri" olarak algılanmıştır. Bu yeni görünürlük biçimi, bir yandan kadınların toplumsal statüsünün yükselmesine olanak tanırken, diğer yandan özellikle muhafazakâr çevrelerde ahlaki kaygıların ve toplumsal çözülme korkularının merkezine yerleşmiştir. Bu dönemde gayrimüslim kadınlar yalnızca kültürel dönüşümün değil, aynı zamanda Batılılaşma ile ahlaki yozlaşma arasındaki gerilimin simgesine dönüşmüştür. Kadınların sahneye çıkması, tiyatro, müzik ve basın alanlarında görünür hâle gelmeleri, Osmanlı toplumunda kadın bedeni etrafında süregelen modernlik–ahlak tartışmalarının somutlaştığı alanlar hâline gelmiştir.[532] Karikatürlerde de gayrimüslim kadın, Batılı yaşam tarzının ve cinsel serbestliğin simgesi hâline gelmiş; şımarık, flörtöz, erkekleri baştan çıkaran figürler biçiminde temsil edilmiştir.

---

[531] Taner Timur, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, AFA Yayıncılık, İstanbul, 1991, s. 31-32.

Ağustos 1909 tarihli *Kartal*’da[533] yayınlanan aşağıdaki karikatürde küçük bir kızın annesinden “hangi amcamdan rica edeyim de bana bir erkek kardeş satın alsın” diye sorması, masumiyet ile cinselliğin çarpıtılmış biçimde yan yana getirildiği bir mizah anlayışını ortaya koyar. Burada çocukluk masumiyeti ile aile kurumuna dair erotik bir ima kaynaştırılmıştır. Küçük kızın “mama” diye hitap etmesi, ailenin gayrimüslim olduğunu vurgular; annenin birden fazla erkekle ilişki yaşadığı iması ise, gayrimüslim kadın figürünün Osmanlı mizahında çoğunlukla ahlaksızlık, şehvet ve sınır tanımazlıkla özdeşleştirildiğini de gösterir. Bu temsil, gayrimüslim kadının bedeni üzerinden toplumsal ve ahlaki bir hiciv üretir.


— Dis, petite maman, auquel de mes oncles dois-je demander d'avoir un frère.
— ماما ! . . . هانکی عموجه‌مه رجا ایده‌یم که بکا بر ارکك قرنداش صاتون آلسین ؟
— !!!! . . . .

Şekil 82. Kartal, S. 1, 1 Ağustos 1325 [14 Ağustos 1909]

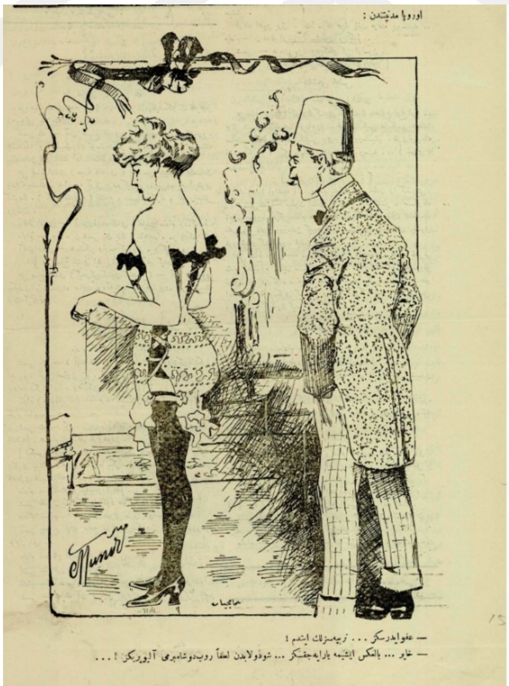
- *Mama… Hangi amcama rica edeyim ki bana bir erkek kardeş satın alsın?*
- *!!!...*

---

[532] Melek Kaymaz Mert, *The Effect of Ottoman Modernization on Non-Muslim Women: An Evaluation from Tanzimat to the Last Period of the Empire*, İKSAD Publishing House, Bursa, 2024, s. 26–33.

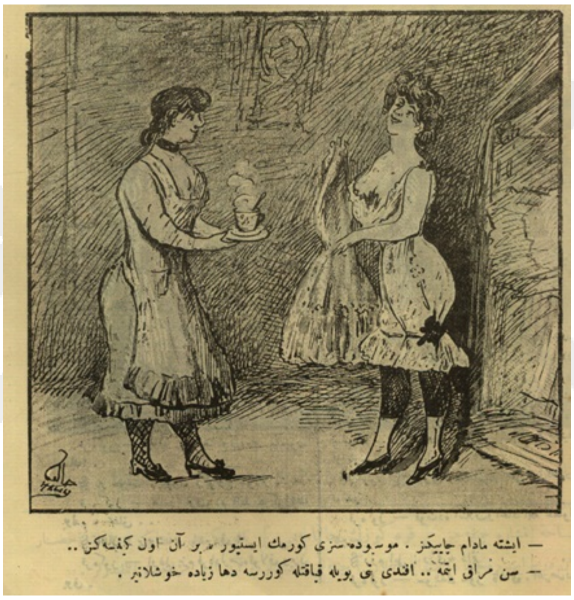
[533] 1909’da 4 sayı yayınlanmış mizah dergisidir. Celil Safvet, Mazhar. M Orhan Bayram, *Türkiye’de Gazeteler ve Dergiler…*, s. 77.

Ocak 1911 *Hayal-i Cedid* ’de “Avrupa medeniyetinden” başlığı altında Osmanlı bir erkeğin, yarı çıplak bir gayrimüslim/Avrupai kadının odasına “yanlışlıkla” girmesi resmedilir; erkek mahcup bir biçimde özür dilerken kadın, sükunetle “bilakis işime yarayacaksınız, robdöşambrımı (sabahlığımı) dolaptan uzatın” diyerek onu adeta hizmete koşar. Çerçeve birkaç şeyi aynı anda yapar: (i) kadın bedeninin mahremiyetini “sıradanlaştırır” ve çıplaklığı doğal, gündelik bir rahatlık olarak kodlar; (ii) erkek öznesini utanç ve tereddütle konumlandırarak toplumsal cinsiyet rollerini tersine çevirir; (iii) Fransızca kökenli *robdöşambr* sözcüğü gibi ayrıntılarla sahneyi kozmopolit/elit bir alana yerleştirir. Bu kombinasyon, İkinci Meşrutiyet mizahında gayrimüslim/Avrupai kadın figürünün hem “bedensel serbesti”nin, hem de Osmanlı erkeği için baştan çıkarıcı fakat aynı zamanda iktidar azaltıcı bir temasın mekânı olarak kurgulandığını gösterir. Böylece karikatür, masum bir “yanlışlık” üzerinden erotik çağrışımı üretirken, modernlik–mahremiyet sınırlarının gevşemesini ve erkek otoritesinin bu yeni kültürde nasıl sarsılabildiğini hicveder.


اوروپا مدنیتندن :
Munir
— عفو ایدرسکز ... تربیه‌سزلك ایتدم !
— خایر ... بالعکس ایشیمه یارایه‌جقسکز ... شو دولابدن لطفاً روبدوشامبرمی آلیویرکز ! ...

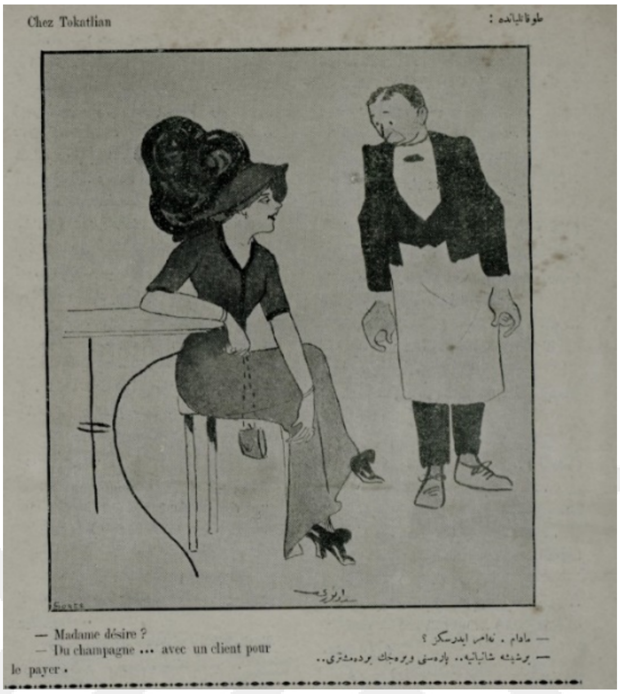
Şekil 83. Hayal-i Cedid, S. 68, 8 Kanunusani 1326 [21 Kanunusani 1911]
Avrupa medeniyetinden:
- *Affedersiniz… Terbiyesizlik ettim!*
- *Hayır… Bilakis işime yarayacaksınız… Şu dolaptan lütfen robdöşambrımı alıveriniz!...*

Ocak 1911 *Karagöz*’de yayımlanmış aşağıdaki diğer karikatürde ise, bir hizmetçi kadının tepside çay getirmesi ve çay ikram ettiği madama “Mösyö sizi görmek istiyor, bir an evvel giyinseniz…" der. Bunun üzerine madamın cevabı, "Sen merak etme… Efendi beni böyle kıyafetle görürse daha ziyade hoşlanır" olur. Bir yandan kadın henüz iç çamaşırlarıyla, yarı giyinik halde resmedilir; diğer yandan onun bu durumu "ayıp" ya da "mahrem" bir mesele değil, bilakis erkeğin hoşuna gidecek bir teşhir unsuru olarak sunulur. Hizmetçinin cümlesi, gündelik ahlaki normların hatırlatıcısı işlevindeyken, madamın cevabı bu normları ters yüz ederek çıplaklığın, özellikle gayrimüslim/Avrupai kadınlar için olağan bir serbestlik ve cazibe kaynağı olduğu ima edilir. Batılı/gayrimüslim kadının bedenine dair toplumsal algı, "açık saçıklık, teşhir ve erotizm" üzerinden kurulur.


— ایشته مادام چاییکز . موسیوده سزی کورمک ایستیور . بر آن اول کینه‌کز ..
— سن مراق ایتمه .. افندی بنی بویله قیافتله کورورسه دها زیاده خوشلانیر .

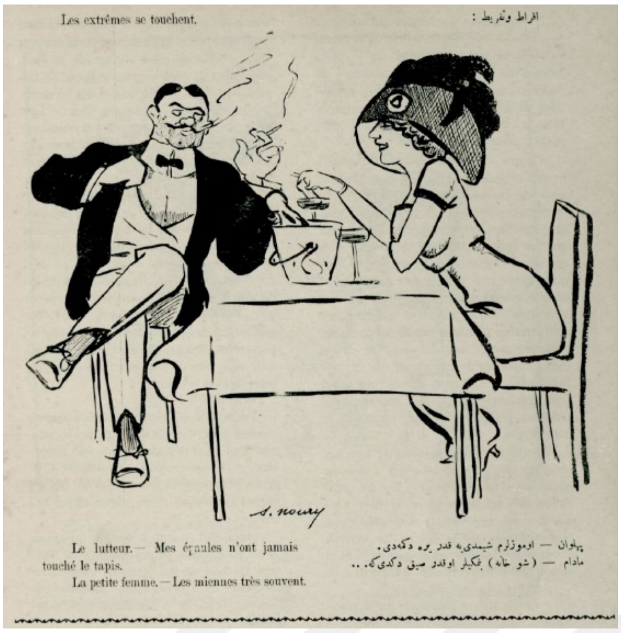
Şekil 84. Karagöz, S. 266, 1 Kanunusani 1326 [14 Ocak 1911]
- İşte madam çayınız. Mösyö de sizi görmek istiyor, bir an evvel giyinseniz…
- Sen merak etme.. Efendi beni böyle kıyafetle görürse daha ziyade hoşlanır.

Önceki karikatürlerde kadın bedeni daha çok mahremiyetin ihlali ve çıplaklık üzerinden erotize edilirken, Eylül 1910 tarihli *Kalem*'de yayınlanan karikatürde ise sahne kamusal eğlence mekânlarına taşınmış, kadın doğrudan fuhuş ve konsomasyonla ilişkilendirilerek para karşılığı "satın alınabilir beden" olarak resmedilmiştir. Bu dönüşüm, kadın cinselliğinin hem bireysel haz hem de toplumsal yozlaşma söylemleri içinde araçsallaştırıldığını göstermektedir. Bu karikatürde Tokatlıyan gibi dönemin en seçkin mekanlarından birinde oturan kadın, garsonun "Madam ne emredersiniz?" sorusuna "Bir şişe şampanya… bir de onun parasını verecek müşteri" yanıtını verir. Burada kadın, açıkça "konsomatris" rolüne indirgenmiştir. Kadının şampanya talebi, aslında bedensel varlığının satışa sunulduğunu gösterir. Bu sahne, kadını hem tüketim nesnesi hem de tüketimin aracı haline getirerek çifte bir metalaştırmaya tabi tutar.


Chez Tokatlian
طوقاتليانده :
— Madame désire ?
— Du champagne ... avec un client pour le payer.
— مادام ، نه امر ایدرسکز ؟
— برشیشه شامپانیه.. پاره‌سنی ویره‌جك برده مشتری..

Şekil 85. Kalem, S. 93, 2 Eylül 1326 [15 Eylül 1910]
Tokatlıyan'da:
- *Madam ne emredersiniz?*
- *Bir şişe şampanya… parasını verecek bir de müşteri…*

Birbirine çok yakın tarihte yine *Kalem*'de yayınlanmış başka bir karikatürde benzer şekilde eğlence mekanında bir kadın ve bir erkek karşılıklı oturmaktadır. Kadının beden dilinden ve sunuluş biçiminden diğer kadın gibi cinselliğinin metalaştırıldığı anlaşılmaktadır. Kadının karşısındaki karakterin yani pehlivanın "Omuzlarım şimdiye kadar yere değmedi" sözü, geleneksel erkeklik, güç ve kudret iddiasını temsil ederken, Madam'ın "Benimkiler o kadar sık değdi ki…" cevabı, cinsel birlikteliklerin sıklığına gönderme yapar. Böylece kadın, erkeğin fiziksel üstünlük iddiasını cinsel deneyim üzerinden tersine çevirir. Ancak bu "şakalaşma", aslında kadın cinselliğini aşağılayıcı bir söylemle kurar: kadının çok partnerli olması bir espri unsuru haline getirilirken, toplumun ahlak anlayışıyla çelişen bir tablo ortaya çıkar.

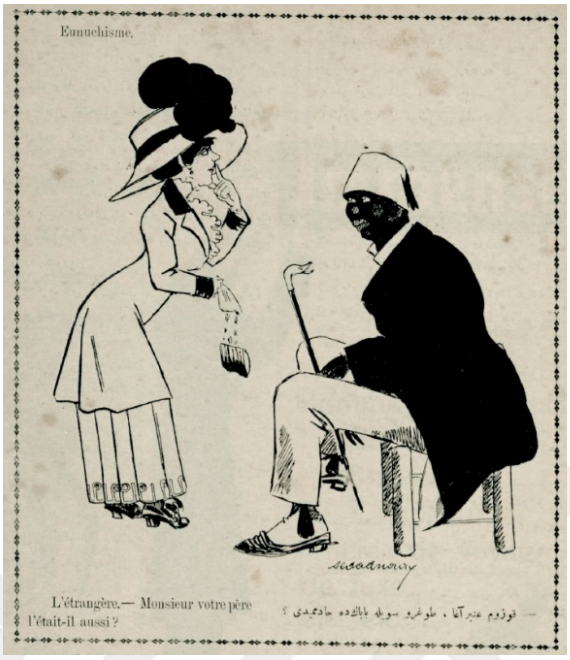

Les extrêmes se touchent.
افراط وتفريط :
Le lutteur.— Mes épaules n'ont jamais touché le tapis.
La petite femme.— Les miennes très souvent.
پهلوان — اوموزلرم شیمدی‌یه قدر یره دکمه‌دی.
مادام — (شوخانه) بنمکیلر اوقدر صیق دکدی‌که..

Şekil 86. Kalem, S. 96, 23 Eylül 1326 [6 Ekim 1910]
Pehlivan – Omuzlarım şimdiye kadar yere değmedi.
Madam – (Şuhane) benimkiler o kadar sık değdi ki…

Her iki karikatürde de kadın, “satılık” veya “herkese açık” olarak resmedilmiş, erotizm ve mahremiyetin yan yana getirildiği daha önceki örneklerden farklı olarak, burada doğrudan cinsel metalaştırmaya kayılmıştır.

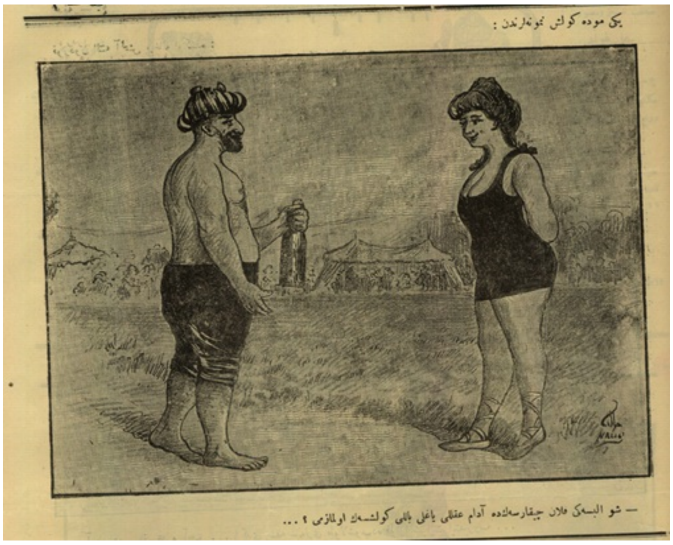
Gayrimüslim kadın stereotipleri, bedensel erotizmin doğrudan kullanılmadığı sahnelerde dahi, cinsellik eksenli esprilerin taşıyıcısı haline getirilmiştir. Bu durum Ekim 1910’da *Kalem*’de yayımlanan, bir harem ağasıyla kadın arasında geçen diyalogu konu alan karikatürde ifadesini bulmaktadır. Karikatürde kadın figürü, siyahi bir harem ağasına dönerek “Kuzum Amber Ağa, doğru söyle baban da hadım mıydı?” diye sorar. Diyalog, ilk bakışta gülünç bir mantıksal çelişkiye dayanır: hadım bir erkeğin çocuk sahibi olamayacağı bilindiğinden, böyle bir sorunun yöneltilmesi kadın figürünün bilgisizliğini, daha doğrusu “aptallığını” sergiler. Kadının bu şekilde sunumu, dönemin mizah basınında bir stereotipi yansıtır: “aklı hep cinsellikte olan kadın”. Buradaki kadın figürü, kıyafet ve şapka detaylarıyla gayrimüslim veya Levanten kimliğine gönderme yapar. Dolayısıyla karikatür, hem etnik-dinsel bir ötekileştirmeyi hem de toplumsal cinsiyetçi bir küçümsemeyi aynı karede birleştirir. Siyahi harem ağasının karşısında konumlanan bu kadın, “uygar” görünümüne rağmen cahil ve gülünçleştirilmiş olarak resmedilmiştir. Bu çelişki, Osmanlı modernleşme sürecinde Batılı görünümlü kadınların —özellikle de gayrimüslim kadınların—

akılsızlık, saflık ya da kontrolsüz cinsellik ile özdeşleştirilmesi üzerinden işleyen ideolojik bir hicivdir.


Eunuchisme.
L'étrangère.— Monsieur votre père l'était-il aussi ?
— قوزوم عنبر آغا ، طوغرو سویله باباكده خادممیدی ؟

Şekil 87. Kalem, S. 96, 23 Eylül 1326 [7 Ekim 1910]
Kuzum Amber Ağa, doğru söyle baban da hadım mıydı?

Benzer şekilde, kadın bedeninin cinselliğe indirgenerek alay konusu edildiği bir başka örnek de *Karagöz* dergisinde yayımlanan "Yeni moda güleş numunelerinden" başlıklı karikatürdür. Bu karikatürde ise kadın figürü, önceki örneklerde olduğu gibi olayın merkezinde değil; daha çok erkeğin esprisine pasif biçimde eşlik eden bir yan unsur olarak yerleştirilmiştir. Üzerindeki kostüm sirk ortamını çağrıştırırken, bu bağlam da dönemin okuru için genellikle gayrimüslim kadınlarla özdeşleştirilmiş bir eğlence kültürünü imler. Dolayısıyla karikatür, kadını yalnızca cinsel imalarla değil, aynı zamanda gayrimüslim kimliğe atıf yapan bir temsil stratejisiyle ele alır. Ayrıca pehlivan karikatüründe olduğu gibi burada da güreş metaforu cinsiyet ilişkilerini hicvetmek için kullanılmıştır.

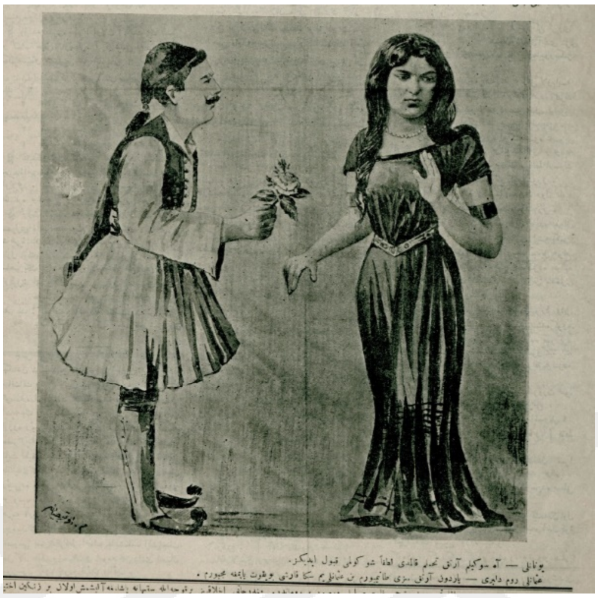

یکی موده کوش نمونه‌لرندن :
— شو البسه‌ڭی فلان چیقارسه‌ڭده آدام عقللی یاغلی باللی کولشسه‌ك اولمازمی ؟ ...

Şekil 88. Karagöz, S. 259, 8 Kanunuevvel 1326 [21 Aralık 1910]
Yeni moda güleş numunelerinden: (Çizim üstü)
- *Şu elbiseni falan çıkarsan da adam akıllı yağlı ballı güleşsek olmaz mı*?

Mizah basınındaki temsiller yalnızca erotik ya da alaycı stereotiplerle sınırlı kalmamış; kimi karikatürlerde nadir de olsa gayrimüslim kadın figürü, dönemsel siyasal gelişmelere eklemlenen farklı toplumsal rollere ve ideolojik anlam katmanlarına da büründürülmüştür. *Yeni Geveze*'nin 27 Haziran 1910 tarihli sayısında yayımlanan karikatür, Osmanlı mizah basınında gayrimüslim kadın temsillerine dair alışılagelmiş kalıplardan ayrılan dikkat çekici bir örnektir. Karikatürde Yunan bir erkek, Osmanlı Rum kadınına çiçek uzatarak yakınlık göstermekte, kadın ise "Ben Osmanlıyım, sana boykot yapmaya mecburum" diyerek bu ilgiyi reddetmektedir. Bu temsil, dönemin Osmanlı–Yunan ilişkilerinde yaşanan siyasi gerginlikleri ve özellikle Girit meselesi bağlamında basında yoğun biçimde işlenen Yunan mallarına karşı boykot hareketlerini[534] yansıtmaktadır. Rum kadınının Osmanlı kimliğini benimseyerek Yunan'a yüz çevirmesi, onu erotik bir cazibe ya da alay konusu olmaktan çıkarıp, Osmanlıcılık ideolojisinin bir sözcüsü hâline getirmektedir. Böylece kadın bedeni, bu defaya mahsus olarak milli birlik ve siyasi aidiyetin sembolü kılınmıştır. Ancak bu çizgi uzun soluklu değildir; ilerleyen yıllarda, özellikle mübadele süreci ve sonrasında, Rum kadınları yeniden aşağılayıcı ve dışlayıcı temsillerin öznesi haline gelir. Dolayısıyla bu karikatür, İkinci Meşrutiyet dönemi mizah basınında kadın imgelerinin ideolojik işlevlerindeki çeşitliliğe ve dönemsel koşullara bağlı dönüşüme işaret eden istisnai bir örnek olarak değerlendirilebilir.

---

[534] 1908 sonrası Osmanlı–Yunan ilişkilerinde Girit'in Yunanistan'a ilhakı (enosis) girişimi, Osmanlı kamuoyunda yoğun tepkiye yol açmış; bunun sonucunda İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin öncülüğünde Yunan mallarına karşı kapsamlı bir boykot hareketi başlatılmıştır. Boykotun amacı yalnızca Yunanistan'ı ekonomik olarak cezalandırmak değil, aynı zamanda Osmanlı halkı arasında "milli iktisat" bilincini ve siyasi dayanışmayı güçlendirmekti. Ancak Feroz Ahmad'ın da belirttiği üzere, Girit meselesi halkın gündelik bilincine uzak kaldığından boykot geniş kitlelere yayılamamış, kısa sürede etkisini yitirmiştir. Feroz Ahmad, *İttihatçılıktan Kemalizme: Şerif Mardin'e Armağan*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1995, s. 105-106.



Şekil 89. Yeni Geveze, S. 31, 14 Haziran 1326 [27 Haziran 1910]
Yunanlı – Ah sevgilim artık tahammül kalmadı lütfen şu gülümü kabul ediniz.
Osmanlı Rum Dilberi – Pardon artık sizi tanımıyorum. Ben Osmanlıyım sana karşı boykot yapmağa mecburum.

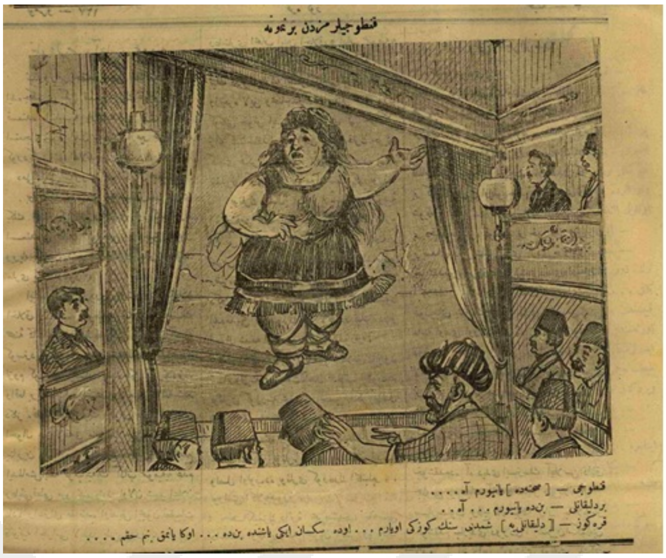
İkinci Meşrutiyet dönemi Osmanlı mizah basını, gayrimüslim kadın temsilleri üzerinden toplumun modernleşme deneyimini, ahlaki kaygılarını ve toplumsal cinsiyet algılarını hicvetmiştir. Dönemin dergilerindeki karikatürlerde gayrimüslim kadınlar çoğunlukla cazibeleri abartılarak erotikleştirilmiş; şive, aksan ve nükteli ifadelerle görsel mizaha dilsel boyut da eklenmiştir. Bu kadın figürü, hem "ahlaki yozlaşmanın sembolü" olarak korkuyla, hem de "Batı'nın cazibesi" olarak arzu dolu bir merakla çizilmiştir. Karikatürlerdeki çelişki tam da buradadır: erkekler bir yandan bu kadınları ahlaksız ve tehlikeli görürken, diğer yandan onlara yönelmekten kendilerini alamamaktadır. Bu ikilem, mizah yoluyla güvenli bir şekilde toplumsal tartışmaya açılmıştır. 1908 sonrası milliyetçiliğin güçlenmesiyle gayrimüslim kadın, Osmanlı kimliğinin "ötekisi" olarak Batılılaşma ve ahlaki çözülmenin taşıyıcısı şeklinde temsil edilmiştir. Bu imge, modernleşmenin cazibesini ve tehlikesini aynı anda sembolize etmiştir. Erotik, fettan, cazibeli ama aynı zamanda "öteki" olarak sunulan bu figür, işgal yıllarında ve Cumhuriyet döneminde sıklıkla kullanılacak "tehlikeli cinsellik" temalı kadın stereotiplerinin erken örneklerini teşkil eder. Nitekim ilerleyen yıllarda bu imgeler yalnızca gayrimüslim figürlerle sınırlı kalmayacak, farklı kadın tipleri üzerinden de yeniden üretilerek ataerkil söylemin sürekliliğini pekiştirecektir.

3.6 Sahneye Çıkan Kadın İmajı: Grotesk Beden ve İtibarsızlaştırma

İkinci Meşrutiyet'in sağladığı görece serbest ortamda kadınların sahneye çıkışı –özellikle kanto, tuluat ve dans alanlarında– mizah basınının önemli temalarından biri haline gelmiştir. Bu yeni görünürlük, toplumsal açıdan hem merak hem de endişe uyandırmış; mizah dergileri bu gerilimi hiciv yoluyla işlemiştir. Çizgilerde sahneye çıkan kadın figürü çoğunlukla iki biçimde mizah unsuru haline getirilmiştir: Birincisi, bedeni teşhir eden "şantöz" ya da "kantocu" tipinin erotik veya grotesk abartılarla itibarsızlaştırılmasıdır. İkincisi ise sahne sanatlarının "yüksek sanat–aşağı eğlence" hiyerarşisi içinde yeniden sınıflandırılmasıdır. Böylece kadın bedeninin sahnedeki gücü törpülenmiş, aynı zamanda erkek-merkezli kültürel otorite –eleştirmen, yönetici, kurucu konumundaki figürler aracılığıyla– tahkim edilmiştir.

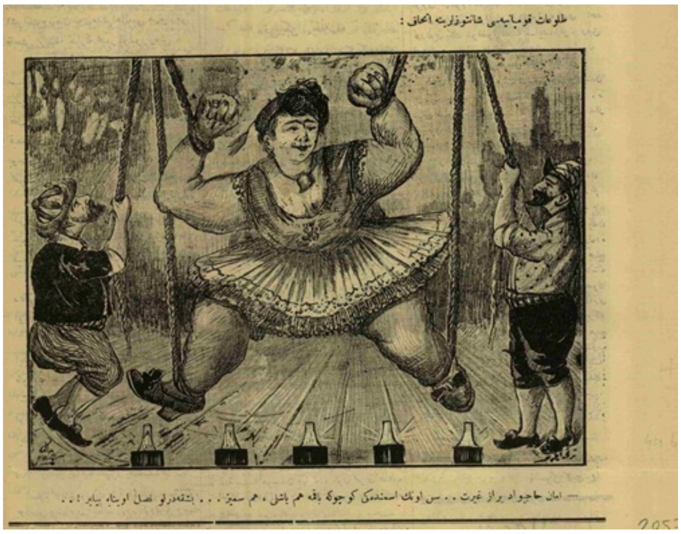
Mizah basınında sahneye çıkan kadın imgesi gayrimüslim kadınlar üzerinden şekillendirilmiş ve çoğunlukla alaycı, küçültücü temsillerle sunulmuştur. Bu karikatürlerde kadın, sahne ile özdeşleşen "seyirlik" ve "teşhirlik" bir unsur olarak kodlanmıştır. Ancak bu teşhir, erotik cazibe ile ilişkilendirilmemiş; çoğu kez kadının yaşlı, şişman, çirkin, ölçüsüz ve abartılı bir biçimde resmedilmesi yoluyla hiciv malzemesine dönüştürülmüştür. Böylece sahneye çıkan kadın, ataerkil mizahın gözünde hem "bedensel komikliğin" hem de "ahlaki yozlaşmanın" simgesi haline gelmiştir.

Karagöz'ün Ekim 1908 tarihli aşağıdaki karikatüründe, "Kantocularımızdan bir numune" başlığı altında sahnedeki kadın, gençlik ve zarafetle özdeşleşen "artist" imgesinin tam tersi şekilde "yaşlı", "şişman" ve "çirkin" betimlenmiştir. Kadının sahnede söylediği "Yanıyorum ah!" sözlerine karşılık genç bir delikanlı "Ben de yanıyorum" diye eşlik etmektedir. Ancak *Karagöz*, bu delikanlıya öfkelenerek "O da seksen iki yaşında, ben de… O'na yanmak benim hakkım!" der. Buradaki mizah, kadının yaşı ve fiziksel görünüşü üzerinden kurulmuştur. Kadının şarkısındaki tutkulu ifade, sahne ile seyirci arasındaki erotik gerilime gönderme yaparken, yaşlı ve grotesk görünümü bu gerilimi boşa düşürerek gülmeceye dönüştürür. Böylece karikatür, sahneye çıkan kadının ciddiye alınacak bir "artist" değil, alay edilecek bir figür olduğunu ima eder.


قنطوجیلرمزدن بر نمونه
قنطوجی — [صحنه‌ده] یانیورم آه . . . .
بر دلیقانلی — بن‌ده یانیورم . . . آه . .
قره‌گوز — [دلیقانلی‌یه] شمدی سنك گوزكی اویارم . . . اوده سكسان ایكی یاشنده بن‌ده . . . اوكا یانمق بنم حقم . . . .

Şekil 90. Karagöz, S. 127, 21 Eylül 1309 [15 Ekim 1908]
Kantocularımızdan bir numune" (Çizim üstü)
"Kantocu – (Sahnede) Yanıyorum ah…
Bir delikanlı – Ben de yanıyorum… Ah…
Karagöz – (Delikanlıya) Şimdi senin gözünü oyarım… O da sekseniki yaşında ben de… O'na yanmak benim hakkım…

1910 tarihli *Karagöz*'de yayınlanmış bir diğer karikatürde yine iri, "yaşlı" ve "çirkin" bir kadın şantöz sahnede resmedilir. Kadın, *Karagöz* ve *Hacivat*'ın ellerindeki iplerle hareket ettirilmektedir. "Yaşlı ve semiz" olduğu söylenerek, sahneye çıkarılabilmesi için adeta kuklaya dönüştürülmüştür. Kadının ağır bedeni iki erkek tarafından zorlukla hareket ettirilmekte, böylece hem fiziksel görünüme hem de "sanat icrasına" yönelik küçümseme hicve dönüştürülmektedir. Burada kadının kendi bedenine hükmedemeyen, sahnede varlığını bile başkalarının kontrolüyle sürdürebilen bir figür olarak sunulması, sahneye çıkan kadın imgesine yönelik alaycı yaklaşımı pekiştirir.

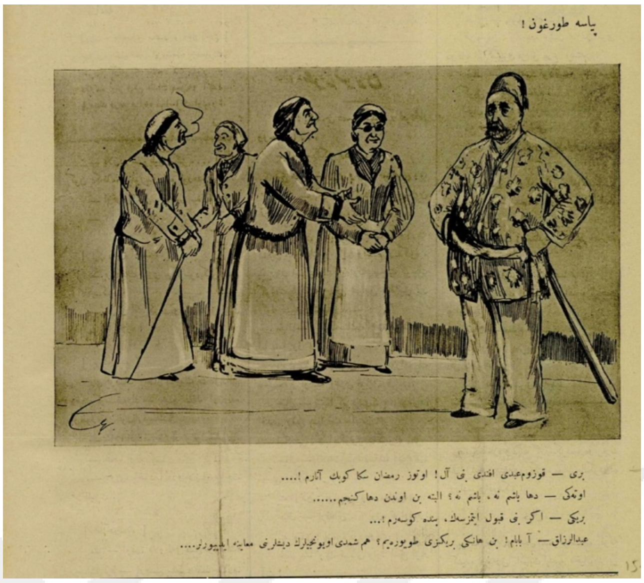

طلوعات قومپانیه‌سی شانتوزلرینه اتحاف :
— امان حاجیواد براز غیرت .. سن اونك اسمندكی كوچوكه باقمه هم یاشلی ، هم سمیز . . . بشقه‌درلو نصل اویناته بیلیر !..

Şekil 91. Karagöz, S. 229, 1 Eylül 1326 [14 Eylül 1910]
Tuluat kumpanyası şantözlerine ithaf: (Çizim üstü)
Aman Hacivat biraz gayret. Sen onun ismindeki küçüğe bakma hem yaşlı, hem semiz… Başka türlü nasıl oynayabilir!...

Aynı dönemde yayımlanan *Hayal-i Cedid*'deki bir başka örnekte üç kadın oyuncu, "Abdi Efendi"ye[535] kendilerini seçmesi için yalvarmaktadır. Kadınlardan biri "Otuz Ramazan sana göbek atarım" diyerek, bedenini neredeyse bir pazarlık nesnesi haline getirir. "Abdi Efendi" ise "Ben hangi birinizi doyurayım?" diyerek bu kadınların çokluğunu ve işlevselliğini küçümser. Alt metinde ise "artık oyuncuların dişlerini muayene ediyorlar" cümlesi yer alır; bu ifade, kadınların yaşlılık ve çirkinlikleriyle ilişkilendirilir. Karikatür, oyuncu kadınları sahneye çıkabilmek için her türlü alçalmaya hazır, yaşlanmış ve değerini yitirmiş figürler olarak tasvir eder. Karikatürde "Abdi Efendi"nin yer alması tesadüf değildir; bu figür, sahne dünyasındaki erkek otoritesini ve seçici konumunu temsil eder. Kadın oyuncular, sahneye çıkabilmek için onun onayına muhtaç bırakılmıştır. Kadınların yaşları, dış görünüşleri ve cinsel cazibeleri, yeteneklerinden önce değerlendirme ölçütü hâline gelir. "Artık oyuncuların dişlerini muayene ediyorlar" ifadesi, bu durumu daha da keskinleştirir; kadın bedeni sahnede hem seyir nesnesi hem de tüketilen bir meta olarak konumlanır. Böylece karikatür, sahneye erişimin cinsiyet ve yaş üzerinden belirlendiği ataerkil bir yapıyı hicvederken, kadınların yalnızca “genç ve arzu edilir” oldukları sürece görünür olabildikleri gerçeğini de yansıtır.

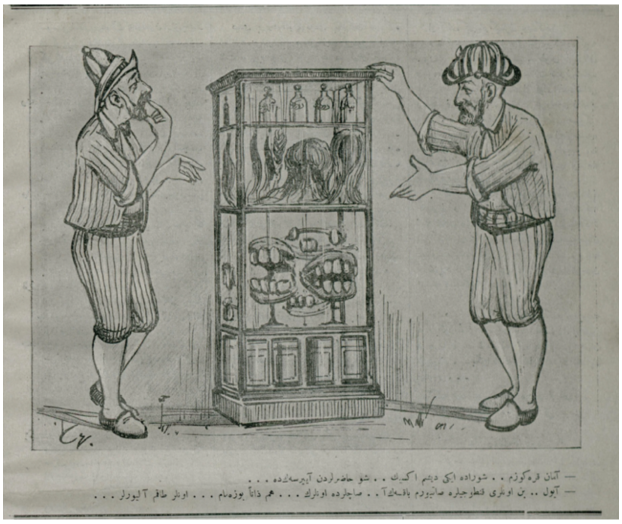
---

[535] Abdürrezzak Abdi Efendi (ö. 1914), Osmanlı tulûat tiyatrosunun en tanınmış komiklerinden biridir. "İbiş" tiplemesini halk belleğinde kişileştiren sanatçı, II. Abdülhamid dönemiyle Meşrutiyet yılları arasında İstanbul sahnelerinde "Komik-i Şehir" olarak ün kazanmıştır. Müziğe ve doğaçlama oyunlara olan yeteneğiyle tulûat tiyatrosunun öncülerindendir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Abdülkadir Emeksiz, "İstanbul Şehrinin 'Udhûke-Perdâzı': Meşhur Komik Abdürrezzak (Abdi, ö. 1914)", *Osmanlı İstanbul'u IV,* ed. Feridun M. Emecan, Ali Akyıldız, Emrah Sefa Gürkan, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 843-884.


پیاسه طورغون!
بری — قوزوم عبدی افندی بنی آل! اوتوز رمضان سکا کوبک آتارم!....
اوتەکی — دها یاشم نه، باشم نه؟ البته بن اوندن دها کنجم......
بریکی — اکر بنی قبول ایتمزسه‌ك، بنده کوسه‌رم!...
عبدالرزاق — آ بابام! بن هانکی بریکزی طویوره‌یم؟ هم شمدی اویونجیلرك دیشلرینی معاینه ایدییورلر....

Şekil 92. Hayal-i Cedid, S. 51, 28 Ağustos 1326 [10 Eylül 1910]
Piyasa durgun!
Biri – Kuzum Abdi Efendi beni al! Otuz Ramazan sana göbek atarım!...
Öteki – Daha yaşım ne başım ne? Elbette ben ondan daha gencim….
Beriki – Eğer beni kabul etmezsen, ben de küserim!...
Abdulrezzak – A babam! Ben hangi birinizi doyurayım? Hem şimdi oyuncuların dişlerini muayene ediyorlar…

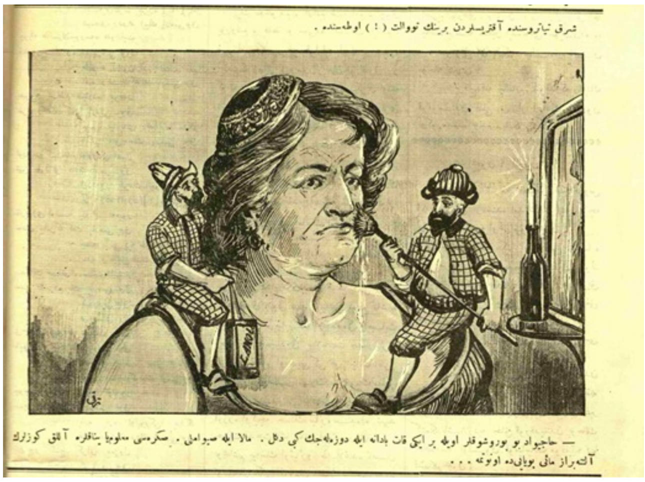
Kadın sanatçıların fiziksel yetersizliklerini ve yaşlanmış bedenlerini protezler üzerinden hicveden bir başka örnekte ise Karagöz, içerisinde takma dişlerin ve perukların sergilendiği bir vitrinin başında resmedilmiştir. Hacivat’ın eksik dişleri için vitrindeki malzemelere talip olması üzerine Karagöz, bu ürünlerin “kantocular” için ayrıldığını belirtir. Karikatürdeki “takım alıyorlar” ifadesiyle, sahnede izlenen kadın figürünün aslında bir “inşa” olduğu; saçından dişine kadar yapay parçalarla bir araya getirildiği iması yapılır. Bu temsil, sahneye çıkan kadını yalnızca yaşlı ve çirkin olarak kodlamakla kalmaz, aynı zamanda onun sahnede sergilediği estetik görünümün bir aldatmacadan ibaret olduğunu vurgulayarak “sahne büyüsünü” bedensel bir protez yığınına indirger.



Şekil 93. Karagöz, S. 129, 26 Eylül 1325 [9 Ekim 1909]

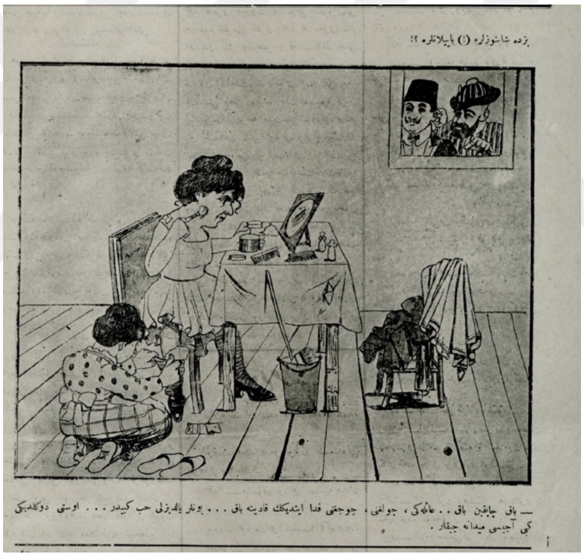
- *Aman Karagözüm… şurada iki dişim eksik… şu hazırlardan ayırsan da…*
- *Ayol… ben onları kantoculara satıyorum baksana…saçlar da onların… hem zaten bozma… onlar takım alıyorlar…*

Bu "protez beden" vurgusu, bir sonraki aşamada kadının yüzünü doğrudan bir yapı malzemesiyle "restore" etme çabasına evrilir. 1911 tarihli yine *Karagöz*'de yayınlanan başka bir karikatürde kocaman bir kadın yüzü tüm kadrajı kaplar. *Karagöz* ve *Hacivat,* ellerinde fırçalarla bu yüzü boyamakta, buruşuk cildi düzeltmeye çalışmaktadır. Ancak "bu buruşuklar öyle bir iki kat badana ile düzelecek gibi değil" denilerek, kadının çirkinliğinin geri dönülmezliği ve yaşlılığı vurgulanır. Burada kadın sanatçı, yüzünü "badana" ile düzelten, yapay ve değersiz bir figür olarak sunulmuştur. Mizah, kadının makyajı üzerinden bedensel çürüme ve çirkinlik algısına odaklanır.



Şekil 94. Karagöz, S. 333, 20 Ağustos 1327 [2 Eylül 1911]
Şark tiyatrosunda aktrislerden birinin tuvalet odasında" (Çizim üstü)
- Hacivat bu buruşuklar öyle bir iki kat badana ile düzelecek gibi değil. Mala ile sıvamalı. Sonrası malum ya yanaklara allık gözlerin altına biraz mai boyayı da unutma…

Perde dergisinde yayımlanan başka bir çizimde yine “çirkin” olduğu vurgusuyla bir kadın masa başında oturmuş, yüzünü makyajlamaktadır. Camdan gizlice bakan iki erkek figürden biri *Karagöz* figürüne benzer öğretici bir figürdür. Bu figür, diğer erkeğe hitap ederek “Aileni, çoluğunu, çocuğunu feda ettiğin kadına bak! Bunlar yaldızlı hap gibidir… Üstü döküldüğü gibi acısı meydana çıkar” der. Burada kadın, erkeğin ailesini ve düzenini tehdit eden bir figür olarak görülür. Ancak mizahın asıl kaynağı, “yaldızlı hap” benzetmesidir: Kadınların dış görünüşü aldatıcı, içi ise çirkin ve değersizdir. Bu temsil, sahnenin denetimsiz “kamusal” cazibesini erkeği yoldan çıkaran bir “zehir/hap” olarak kodlarken, kadını bu yozlaşmanın müsebbibi ilan ederek “özel alanın” yani kutsal aile yapısının korunması görevini mizah yoluyla tahkim eder. Bu karikatürde sahneye çıkan kadının bedenine ya da görünüşüne dair sadece alay yoktur aynı zamanda okura bu kadınlara karşı bir uyarı da söz konusudur.

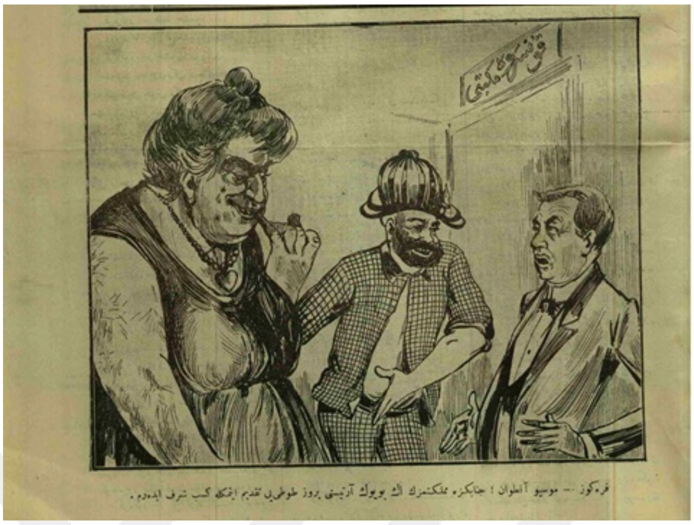

بزده شانتوزلره (!) بایلانلره ؟!
— باق چاپقین باق .. عائله‌کی ، چولغی ، چوجغی فدا ایتدیککك قادینه باق ... بونلر یالدیزلی حب کبیدر ... اوستی دوکلدیکی کبی آجیسی میدانه چیقار .

Şekil 95. Perde, S. 6, 19 Kanunuevvel 1327 [1 Ocak 1912]
Bizde şantözlere (!) bayılanlara?!

- *Bak çapkın bak... Aileni, çoluğunu, çocuğunu feda ettiğin kadına bak... Bunlar yaldızlı hap gibidir… Üstü döküldüğü gibi acısı meydana çıkar.*

Bu erken tarihli karikatürlerde ortak tema, sahneye çıkan kadınların çirkin, yaşlı, aşırı makyajlı ve grotesk bedenlerle tasvir edilmesidir. Kadının sahnede ürettiği sanat ya da performans değersizleştirilmiş; bedenleri ve yüzleri üzerinden yapılan abartılı alaylarla aşağılanmıştır. Böylece sahneye çıkan kadın imgesi, toplum için hem ahlaki bir tehdit hem de alay konusu olmuştur.

1908–1912 arasında sahneye çıkan kadınların çoğunlukla grotesk ve aşağılayıcı biçimde sunulması, İkinci Meşrutiyet mizahında kalıcı bir kod oluşturdu denilebilir. 1914'te Darülbedayi'nin kuruluşu sırasında aşağıda yer alan "Peruz–Antoine" karikatüründe bu kod, yalnız bireysel bir hiciv olmaktan çıkarak modernleşmenin kurumsal boyutunu da hedef alacak şekilde genişlemiştir.


قره‌گوز — موسیو آنطوان! جنابکزه مملکتمزك اڭ بیوك آرتیستی پروز طوطی‌یی تقدیم ایتمكله كسب شرف ایده‌رم.

Şekil 96. Karagöz, S. 633, 21 Haziran 1330 [4 Temmuz 1914]
Karagöz – Mösyö Antuan! Cenabenize memleketimizin en büyük artisti Peruz Toti'yi takdim etmekle kesb-i şeref ederim.

Bu bağlamda, 1914'te Darülbedayi'nin kuruluşu için İstanbul'a davet edilen Fransız tiyatro adamı André Antoine[536] ile Osmanlı sahnesinin en meşhur kantocularından Ermeni sanatçı Peruz Terzakyan'ı (Peruz Toti)[537] bir araya getiren 4 Temmuz 1914 tarihli bu karikatürde *Karagöz*, Antoine'a dönüp "Mösyö Antuan! Cenabenize memleketimizin en büyük artisti Peruz Toti'yi takdim etmekle kesb-i şeref ederim" derken, çizgi iki düzeyde alay kurar. Birincisi sanatsal hiyerarşi/modernleşme alayıdır. 1914'te Darülbedayi'nin kuruluşu ve Antoine'ın İstanbul'a gelişi "Batılı tiyatro estetiği"nin resmi aktarımı olarak görülüyordu.[538] Karikatür tam da bu anda, Osmanlı sahne sanatının Antoine gibi "meşru" bir otoriteye sunulmasını, Peruz

---

[536] Fransız tiyatro yönetmeni André Antoine 1914'te İstanbul'a gelmiş ve Osmanlı'da tiyatro modernleşmesinin önemli bir kurumu olan Darülbedayi-i Osmanî'nin kuruluş sürecinde ilk müdür olarak görev yapmıştır. Antoine, sahne düzeni ve oyunculuk anlayışı bakımından Batı tiyatrosunun estetik standartlarını Osmanlı sahnesine taşımakla görevlendirilmiş, böylece Osmanlı sahne sanatlarının kurumsallaşmasında kritik bir rol üstlenmiştir. Bkz. Memet Fuat, *Başlangıcından Bugüne Dünya ve Türkiye Tiyatro Tarihi*, İstanbul, Varlık Yayınları, 1984, s. 275-276; Özdemir Nutku, *Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015, s. 42-43.

[537] Peruz Terzakyan (1866–1920), kanto türünün öncülerinden olan Ermeni asıllı ünlü kantocudur. İstanbul sahne hayatının en bilinen figürlerinden biri olarak, kanto türünü yaygınlaştırmış ve dönemin eğlence kültürüne damgasını vurmuştur. Erik Blackthorne-O'Barr, "Singing on 'The World's Stage': Kanto and Late Ottoman Social Life," *Kadim*, S. 2, 2021, s. 13-32.

[538] Özdemir Nutku, *Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na…*, s. 4- 5.

(Kantocu Peruz/Peruz Terzakyan) üzerinden ironikleştirir. “Memleketimizin en büyük artisti” ifadesi, bir yandan devlet destekli “yüksek tiyatro” projesiyle popüler sahne kültürünü (kanto/tuluat) karşı karşıya getirir; öte yandan, kadın sanatçı üzerinden tüm yerli sahne pratiğini küçülterek Batı’nın nazarında “gülünç” göstermekten çekinmeyen kendinden kuşkulu bir modernleşme parodisi üretir. Yani ironinin hedefi yalnız kişi değil, kurumsallaşmakta olan tiyatro modernleşmesinin meşruiyetidir. Dolayısıyla kanto ve tuluat, “yerli” ve “kadın” üzerinden değersizleştirilirken, Batı’dan ithal edilen tiyatro “meşru” sanatın temsili haline getirilmiştir. İkincisi ise Peruz’un grotesk/çirkin çizimi, önceki örneklerde de olduğu gibi kadın sanatçının sahne üzerindeki cazibesini bedensel çirkinleştirme ile etkisizleştirmeyi tekrarlar. Böylece sahneye çıkan kadın, erotik bir tehdide dönüşeceği yerde, gülünç ve aşağı gösterilerek tehdit olmaktan uzaklaştırılır. Peruz’un sahnedeki “öteki” kadın imgesi, cinsiyet (kadın), ve meslek (şantöz/kantocu) katmanlarını (eğer bir niyet okuması yapılırsa belki buraya etnisite de eklenebilir) üst üste bindirip “meşru sanatın kapısında” bir dışlama kurgular. Bu, İkinci Meşrutiyet mizahında yaygınlaşan bir motifin –sahnede görünen kadının kadınlığı üzerinden itibarsızlaştırılması– yoğunlaşmış bir örneğidir.

İşlevsel açıdan bu karikatür, üçlü bir eleştiri mekanizmasını aynı anda işletir: İlk olarak, kadın sanatçıyı bedensel bir gülünçlük üzerinden doğrudan aşağılar. İkinci olarak, kanto ve şantöz kültürünü temsil eden popüler eğlenceyi, hedeflenen “yüksek sanat” hiyerarşisinin dışına iterek değersizleştirir. Üçüncü ve en kapsamlı işlevi ise, “Darülbedayi projesiyle” somutlaşan modernleşme hamlesinin iç gerilimlerini açığa çıkarmaktır; Batı tiyatrosuna yönelirken yerli sahne mirasını grotesk bir figür üzerinden Antoine’a takdim ederek, yerli olanı meşru sanatın karşısında peşinen “gülünç” bir konuma yerleştirir. Dolayısıyla Peruz–Antoine karşılaşması, sahneye çıkan kadının İkinci Meşrutiyet mizahındaki kaderini özetleyen simgesel bir sahnedir: Kadın bedeni ve sesi sahnede kamusal bir güç kazandıkça, erkek egemen kültürel otorite onu ya aşırı erotize ederek ya da groteskleştirerek sınırlandırmış; her iki durumda da kadın sanatçıyı hiyerarşinin en alt basamağına hapsetmiştir.

Karikatürü bölüm içinde, kantocu/şantözlere yönelen yaşlı-kilolu-çirkin kodlamaları ve “badana-sıva” motifleriyle birlikte okuduğumuzda, bu çizginin yalnızca bir kişiyi değil, sahnede kadın olma imkânını hedef aldığı görülür. Böylece mizah basını, İkinci Meşrutiyet’ten itibaren kadınların kamusal görünürlüğünü sürekli olarak denetim altına almaya çalışan ideolojik bir araç işlevi görmüştür. Bu strateji, ilerleyen yıllarda da farklı biçimlerde sürmüş; sahneye çıkan kadın imgesi Cumhuriyet döneminde de benzer bir ataerkil denetimle ya erotize edilmiş ya da toplumsal düzeni tehdit eden bir unsur olarak kodlanmaya devam etmiştir.

3.7 Sembol Olarak Anlam Yüklenen Kadın Bedeni: Dişil Temsilin Yükselişi

1908'de İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte sansürün kalkması ve dönemin siyasi coşkusu, mizah basınına da yansımış; *hürriyet*, *Kanun-ı Esasi*, *meşrutiyet, vatan, matbuat, efkar-ı umumiye* gibi kavramlar alegorik kadın figürleriyle temsil edilmiştir. Özellikle kadın bedeni, yeni rejimin ideallerini sembolize eden bir "taşıyıcı" olarak kurgulanmıştır. Bu durum, Batılı resim geleneğindeki özgürlük sembollerinin (örneğin Marianne gibi kadın figürlerinin) Osmanlı mizahına yansımış olmasından kaynaklanır: Karikatüristler vatan ve hürriyet kavramlarını betimlerken sıkça "Batılı kıyafetler içinde bir kadın" imgesini tercih etmişlerdir.[539]

Böylece kadın bedeni, dönemin siyasal tahayyülünde yalnızca "görünen" bir beden olmaktan çıkarak, yeni rejimin ideallerini taşıyan, rejime meşruiyet kazandıran ve toplumsal duygulanımı yöneten bir temsil yüzeyi hâline gelmiştir. Bu tür dişil alegorilerin yerleşik bir örnek dağarcığı, 19. yüzyıl Avrupa görsel kültüründe mevcuttur: ulus, özgürlük ve cumhuriyet fikirleri, çoğu kez kadın bedeninde cisimleşen alegorilerle anlatılmış; bu ikonografi modern siyasal dilin tanınan bir parçasına dönüşmüştür.[540] İkinci Meşrutiyet mizah basını da benzer bir "siyasal sembolleştirme” geleneğini, kendi bağlamına uyarlayarak kullanmış; ancak bunu yaparken kadın figürünü çoğunlukla özneleştirmek yerine, siyasal düzenin kırılganlığını, dönüşümünü ve gerilimini görünür kılan araçsal bir sembol olarak kurgulamıştır. Bu bölümde izlenen temel çizgi şudur: 1908’in “kurucu/temizleyici” özgürlük alegorisi, 1909–1911 arasında giderek paternalist, tıbbileştirici ve militarize bir dile eklemlenir; aynı süreçte özgürlük fikri kimi örneklerde erotize edilerek arzu nesnesine de dönüştürülür.

---

[539] Elçin Gün Canik ve Mehmet Yavuz Erler, "Cadaloz Mizah Gazetesinde Kadın Figürü," *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 24, 2022, s. 113-126.

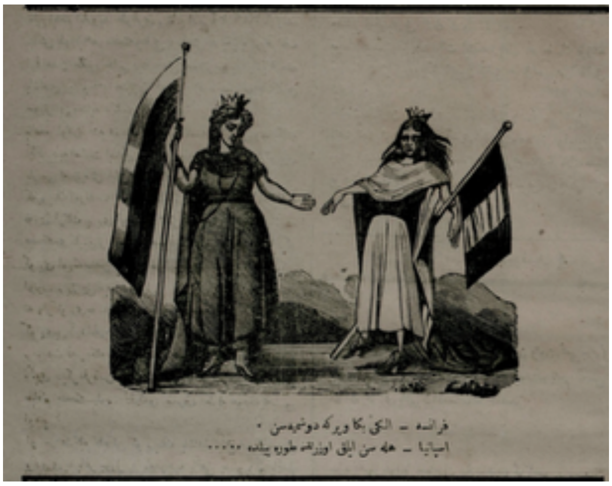
[540] Dünya tarihinde özgürlük ve ulus kavramlarını kadın figürüyle temsil etme geleneğinin en ünlü örneklerinden biri Fransız Devrimi'nde ortaya çıkan *Marianne*'dır. *Marianne*, Fransız Cumhuriyeti'nin değerlerini sembolize eden ulusal bir alegorik figür olup "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" idealini temsil eder. Fransız sanatçı Eugène Delacroix'nın 1830 Devrimi anısına yaptığı "Halka Özgürlüğü Getiren Kadın" (La Liberté guidant le peuple) tablosunda *Marianne*, başında özgürlük simgesi kırmızı Frigya başlığı ile göğsü açık bir kadın olarak betimlenmiştir; elinde Fransız üç renkli bayrağını taşır ve halkı barikatların üzerinden zafere götürür. Bu tablo, kadını Özgürlük Tanrıçası formunda resmederek devrimci özgürlük ruhunu somutlaştırmıştır. Nitekim, bu dişi figür zamanla doğrudan doğruya Fransa'nın ve cumhuriyetin sembolü haline gelmiştir. Bu geleneğin bir devamı olarak, Amerika Birleşik Devletleri'nde Fransa'nın armağanı olan Özgürlük Heykeli de kadın bedeniyle özdeşleştirilmiş bir özgürlük ikonudur. 1886'da dikilen bu heykel, Roma'nın özgürlük tanrıçası Libertas'tan ilhamla tasarlanmış, klasik tarzda örtüler giymiş bir kadın figürüdür.[540] Elinde meşale ve yasa kitabıyla tasvir edilen bu kadın heykeli, ayağının altındaki kırık zincirlerle despotizmin kırılışını simgeler.[540] Heykelin kaidesine kazınmış ünlü şiir "The New Colossus" (Emma Lazarus, 1883) da heykeli "zincire vurulmuş şimşeği elinde tutan güçlü bir kadın" ve "Sürgünlerin Anası" olarak tanımlayarak özgürlüğü dişi bir

Tanzimat’tan İkinci Meşrutiyet’e uzanan dönemde, “hürriyet” kavramı büyük önem kazanmış ve özgürlük mücadelesi çeşitli sembollerle ifade edilmiştir.[541] Bu bağlamda Osmanlı’da “ulus” ve “özgürlük” fikirlerinin kadın imgeleriyle buluşması hem edebiyatta hem de görsel kültürde izlenebilir olmuştur. Nitekim 1873 tarihli *Çıngıraklı Tatar* dergisinde yayımlanan bir karikatürde, Fransa ve İspanya ulusları kadın bedenleriyle temsil edilmiştir. Fransa figürü, diğerine destek elini uzatırken “Elini bana ver ki düşmeyesin” demekte, İspanya ise “Hele sen ayak üzerinde durabil de…” sözleriyle yanıt vermektedir. Her iki kadın da ulusal bayraklarını taşıyan, klasik özgürlük alegorilerini çağrıştıran simgelerle resmedilmişlerdir. Bu karikatür, Osmanlı basınında ulusların dişil sembollerle temsiline dair erken bir örnek olmasının yanı sıra, dönemin Avrupa merkezli siyasal tahayyüllerinin Osmanlı karikatür dünyasında nasıl karşılık bulduğunu da göstermektedir. Özellikle Fransa’nın, özgürlüğün kılavuzu konumunda betimlenmesi, *Marianne* ikonografisinin Osmanlı'da tanınırlığına da işaret etmektedir.

---

kahraman suretinde yüceltir. Görüldüğü üzere Fransa, ABD, Britanya (Britannia) veya Almanya (Germania) gibi farklı ulusların sembollerinde kadın alegoriler kullanmak yaygın bir pratiktir. Bu alegorik kadın figürleri, çoğu zaman ulusun koruyucusu veya özgürlüğün bekçisi rolünde, bir yandan zarafet ve anaçlıkla toplumu temsil ederken bir yandan da güç ve cesareti simgelemektedir. “Marianne” (Çevrimiçi) https://www.elysee.fr/en/french-presidency/marianne Erişim Tarihi: 1 Ağustos 2025. Marilyn Yalom, *A History Of The Breast*, Random House, New York, 1997, s. 122; “Monuments to Notable Women: Increasing Female Representation in Public Space.” *Trinity Women’s Review* Vol. V, No. 1, 2021, 1-14; “The New Colossus.” *Poetry Foundation*, (Çevrimiçi) https://www.poetryfoundation.org/articles/144956/emma-lazarus-the-new-colossus. Erişim Tarihi: 1 Ağustos 2025.

[541] Palmira Brummett, “Dogs, Women, Cholera, and Other Menaces in the Streets: Cartoon Satire in the Ottoman Revolutionary Press, 1908–11,” *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 27, No. 3, 1995, s. 433-460.


فرانسه — الكی بكا ویركه دوشمیه‌سن .
اسپانیا — هله سن ایاق اوزرنده طوره بیلده .....

Şekil 97. Çıngıraklı Tatar, S. 21, 6 Haziran 1289 [18 Haziran 1873]
Fransa – Elini bana ver ki düşmeyesin.
İspanya – Hele sen ayak üzerinde durabil de…

Osmanlı basını ve özellikle mizah dergileri, özgürlük/hürriyet ve vatan kavramlarını somutlaştırmak için Batı'daki gibi kadın alegorilere asıl İkinci Meşrutiyet döneminden sonra sıkça başvurmaya başlamışlardır. Karikatüristler, genç ve güzel kadın figürlerini modern Batılı kıyafetler (örneğin zarif bir gelinlik veya şık bir döpiyes) içinde çizerek onların üzerine "Hürriyet" veya "Vatan" yazılı semboller iliştirmişlerdir.[542] Böylece soyut kavramlar, adeta bir kadın vücudunda cisimleşen canlı varlıklar gibi halka sunulmuştu. [543]

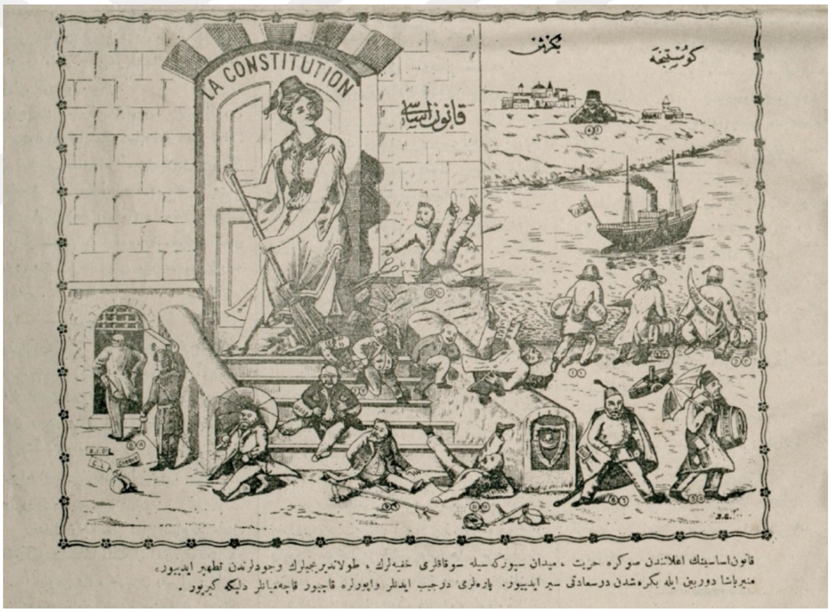
Boşboğaz ile Güllabi dergisinde 31 Ağustos 1908'de yayınlanan karikatürde[544] İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra oluşan siyasal atmosferi alegorik bir kadın figürü üzerinden yorumlamaktadır. Çizimin merkezinde yer alan kadın figürü, başında fesle betimlenmiş ve "hürriyet"i temsil etmektedir. Elindeki büyük süpürgeyle sokakları, yani kamusal alanı, hafiyelerden, dolandırıcılardan ve istibdat rejiminin izlerinden arındırmaktadır. Kadının başında yer alan fes, figürün doğrudan Batı'dan ithal bir sembol olmadığını, Osmanlı özgürlük tahayyülünün yerli bir yorumu olduğunu gösterir. Fransız İhtilali'nin sembolü *Marianne*, başında "Frig başlığıyla"[545] tasvir edilirken, burada "fes" ile temsil edilen kadın figürü hem evrensel özgürlük arzusunu simgeler hem de bu arzunun Osmanlı bağlamında nasıl anlamlandırıldığını ortaya koyar. Bu bağlamda karikatür, Batılı imgelerin yerelleştirilerek Osmanlı modernleşme sürecine eklemlendiğini görsel olarak kanıtlar. Bu alegorik temsil yalnızca rejim değişikliğini kutlamakla kalmaz, aynı zamanda "kadın" figürünü anayasal düzenin ve siyasal temizliğin taşıyıcısı olarak konumlandırır. Ancak burada dikkat çekici olan, mizah basınında kadın bedeninin nesneleştirildiği veya erotize edildiği örneklere kıyasla, bu karikatürün propagandif ve idealize edici bir yaklaşım sergilemesidir. Bu nedenle, karikatür yalnızca dönemin siyasal dönüşümünü değil, aynı zamanda kadın bedeninin hem temsil hem de mücadele nesnesi olarak nasıl kodlandığını göstermesi bakımından önem taşır.

---

[542] Elçin Gün Canik, Mehmet Yavuz Erler, "Cadaloz Mizah Gazetesinde Kadın Figürü…" s. 113–126.

[543] Dönemin şiirlerinde de soyut özgürlük kavramı sık sık dişil imgelerle ifade edilmiştir. Osmanlı şairleri, hürriyeti bazen sevgiliye, anneye veya ilahi bir kadına benzeten mecazlar kullanmışlardır. Örneğin, Mehmet Emin Yurdakul gibi şairler, Anadolu'yu bir ana figürü olarak tasvir edip onun acı çekişini dile getirmişlerdir. Ziya Gökalp, "Türk medeniyetinin dişi kurda (Asena'ya) borçlu olduğu" efsanesini hatırlatarak, Türk milletinin varoluş miti içinde bile dişil bir özgürleştirici figür olduğuna dikkat çeker. Bu tür mitolojik göndermeler, kadının özgürlük ve kurtuluşun özünde yattığı fikrini pekiştirir. Veysel Şahin, "Mehmet Emin Yurdakul'un Şiirlerinde Kimlik Kurgusu ve Benlik Algısı," *Littera Turca* Journal of Turkish Language and Literature, C. 2, S. 4, 2016, s. 117-134; Ziya Gökalp, *Türk Töresi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1976, s. 103-104.

[544] Osmanlı yayıncılığında kartpostallar karikatür olarak yayınlanıyordu. İkinci Meşruiyetin ilanı ile bu tür yayınlarda patlama olmuştur. Bu çizim de Kanunu-ı Esasi'nin anısına yayınlanmış bir kartpostaldır aslında. Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü Cilt 2, Meşrutiyet Dönemi…*, s. 81


LA CONSTITUTION
قانون اساسی
بكرش
كوستنجه
قانون اساسینك اعلانندن صوكره حریت ، میدان سپورگه سیله سوقاقلری خفیه‌لرك ، طولاندیریجیلرك وجودلرندن تطهیر ایدییور.
منیر پاشا دوربین ایله بكره‌شدن درسعادتی سیر ایدییور. پاره‌لری درجیب ایدنلر واپورلره قاچیور قاچه‌میانلر دلیكه كیریور .

Şekil 98. Boşboğaz ile Güllabi Numara 7 – 18 Ağustos 1324 (31 Ağustos 1908)
Kanun-u Esasi'nin ilanından sonra hürriyet, meydan süpürgesi ile sokakları hafiyelerin, dolandırıcıların vücutlarından tathir ediyor. Münir Paşa dürbün ile Bükreş'ten Dersaadet'i seyrediyor. Paraları dercep edenler vapura kaçıyor, kaçamayanlar deliğe giriyor.

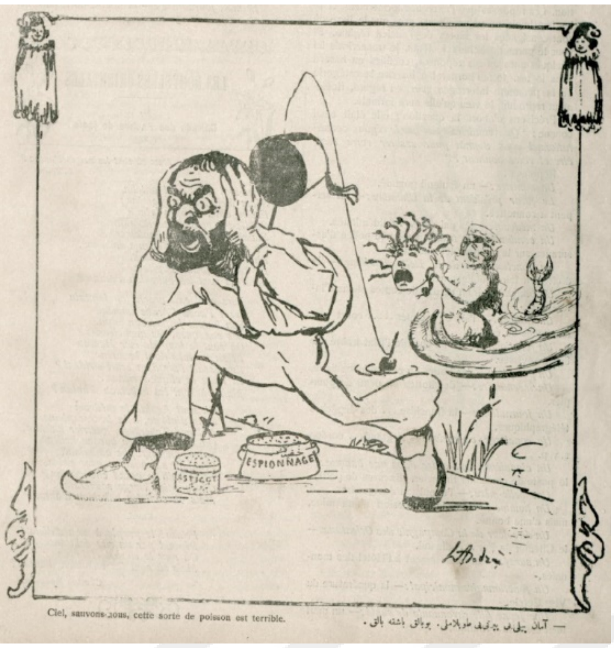
---

[545] Frig başlığı, Antik Roma'da özgür bırakılmış kölelerin taktığı bir başlık olup, Fransız Devrimi'nde özgürlük ve cumhuriyetçiliğin simgesi haline gelmiştir. Marianne'nin başlığı evrensel bir özgürlük sembolüdür; devrimci, cumhuriyetçi ve sekülerdir. Bkz. *Encyclopaedia Britannica*, "Phrygian Cap," (Çevrimiçi), https://www.britannica.com/topic/Phrygian-cap. Erişim Tarihi: 27 Ekim 2025; *Larousse Encyclopédie*, "Bonnet phrygien," (Çevrimiçi) https://www.larousse.fr/encyclopedie/rechercher/bonnet%20phrygien Erişim Tarihi: 27 Ekim 2025.

Boşboğaz ile Güllabi karikatüründe, kamusal alanda “süpürge” metaforuyla hürriyeti temizleyici bir figür olarak temsil edilen kadın, *Kalem* dergisinin 8 Ekim 1908 tarihli karikatüründe bu kez çok daha etkileyici ve korkutucu bir simaya bürünür. Bu çizim İkinci Meşrutiyet’in ilanından sonraki dönemde eski rejimin temsilcileri açısından ortaya çıkan siyasal korkuyu ve gerilimi ironik bir üslupla yansıtır. Görselin merkezinde denizden çıkan bir denizkızı yer alır; bu figürün başında “Kanun-u Esasi” yazılıdır ve elinde tuttuğu nesne ise Medusa’nın başına benzeyen bir maskedir. Medusa, Antik Yunan mitolojisinde bakışlarıyla düşmanlarını taşa çeviren bir figürdür.[546] Bu imgenin seçilmesi tesadüfi değildir: burada anayasa artık bir umut değil, yüzünü görmenin bile eski rejimin destekçileri için felaket anlamına gelen bir varlığa dönüşmüştür. Ön planda ise panikle oltasını bırakmış kaçan bir adam yer alır. Yerde duran kaplardan birinde “espionnage” (casusluk) yazılıdır; bu detay, kaçan kişinin eski rejimle bağlantılı bir hafiyeye ya da jurnalciye işaret ettiğini açıkça gösterir. Bu kişi eskiden casuslukla insanları avlarken şimdi oltasına gelen bir deniz kızıdır fakat gerektiğinde Medusa maskesini takarak tehlikeli bir mitolojik kahramana dönüşebilir. Kadın bedeni, bu karikatürde hem baştan çıkarıcı bir denizkızı hem de tehditkar bir Medusa imgesiyle iç içe geçerek simgelenmiştir. Kanun-u Esasi, halk için umut ve özgürlük vaadi taşıyan bir kazanımken, eski rejimin temsilcileri açısından korkutucu, cezalandırıcı ve hesap sorucu bir güç olarak algılanmaktadır. Bu ikili algı, kadın bedeninin sembolik çok katmanlılığını kullanarak İkinci Meşrutiyet’in hem kurtarıcı hem de yıkıcı potansiyelini görünür kılar. Bu, II. Abdülhamid rejiminin hafiyeleri, muhbirleri ve baskıcı kurumları için Meşrutiyet’in korkutucu, cezalandırıcı bir yüzünü temsil eder. Özetle bu karikatür, İkinci Meşrutiyet’in kamusal bellekte yalnızca özgürlük, anayasa ve eşitlik gibi idealleri değil, eskiyle hesaplaşma, adaletin tesisi ve korkunun tersine çevrilmesi gibi temaları da taşıdığını gösterir. Kadın bedeni bu bağlamda, sadece umut değil, aynı zamanda bedel ödeten bir temsilin taşıyıcısı haline gelmiştir.

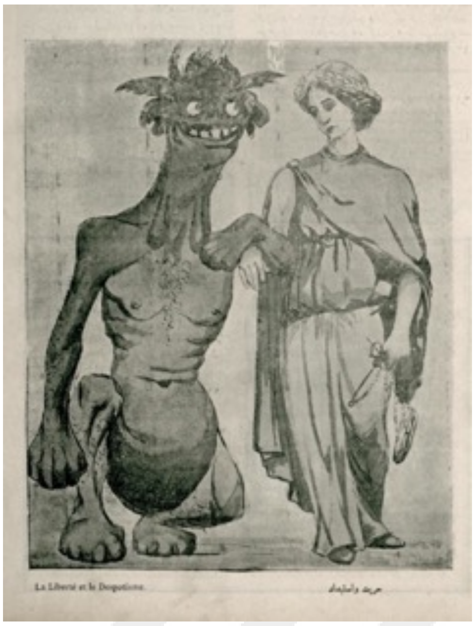
---

[546] “Medusa” *Encyclopaedia Britannica*, s.v. (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/topic/Medusa-Greek-mythology. Erişim Tarihi: 27 Ekim 2025.


ESPIONNAGE
ASTICOT
Ciel, sauvons-nous, cette sorte de poisson est terrible.
— آمان پیلی پرتیی طوپلاملی . بو بالق باشقه بالق .

Şekil 99. Kalem, S. 6, 25 Eylül 1324 [8 Ekim 1908]
- Aman pılıyı pırtıyı toplamalı. Bu balık başka balık.

Yine *Kalem*'de yayınlanmış 5 Kasım 1908 tarihli karikatürde kadın sembolünün kullanımı, özgürlüğün idealleştirilmiş, yüceltilmiş bir temsilini sunar. Kadın figürü, güzelliği, zarafeti ve dingin duruşuyla sadece bir siyasal değişimi değil, aynı zamanda medeni bir geleceği ve ahlaki üstünlüğü de temsil eder. Kadının bedenine yüklenen bu anlam, dönemin modernleşme ve Batılılaşma idealleriyle örtüşür; çünkü kadın burada hem bir toplumun yüzü hem de yeni bir rejimin meşruiyet kaynağı olarak konumlandırılır. Öte yandan, kadının yanında yer alan "istibdat" figürünün erkeksi, saldırgan ve grotesk oluşu; eski düzenin maskülen ve şiddetle özdeşleşen bir nitelikle sunulur. Böylece kadın bedeni, pasif ya da edilgen bir nesne değil, estetik bir ideal ve siyasal bir dönüşümün taşıyıcısı olarak kodlanır. Bu bağlamda, karikatürdeki kadın figürü, politik tahayyülün yüceltilmiş simgesi olarak karşımıza çıkar.


La Liberté et le Despotisme
حريت واستبداد

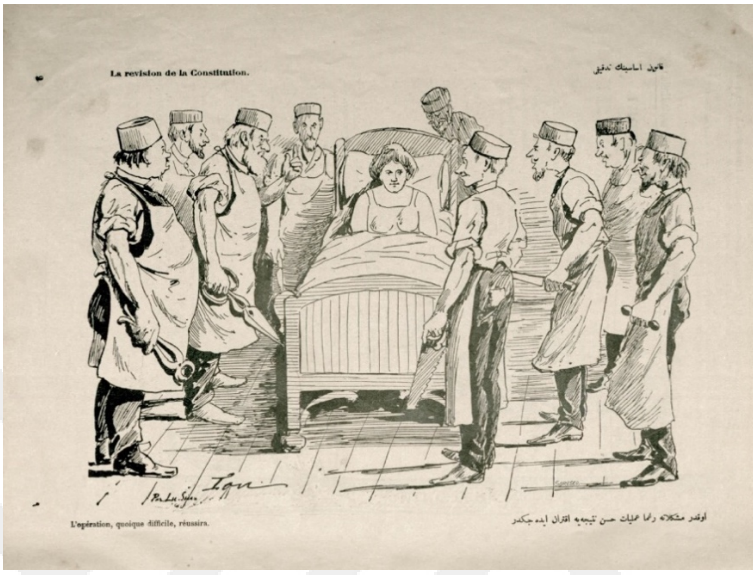
Şekil 100. Kalem, S.10, 23 Teşrinievvel 1324 [5 Kasım 1908]
Hürriyet ve İstibdat

İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte Kanun-u Esasi'nin yeniden yürürlüğe girmesiyle, karikatürlerde özgürlüğü temsil eden kadın figürleri eski rejimle hesaplaşan, dönüştürücü ve hatta tehditkar bir güç olarak resmedilmişti. Ancak 1909'a gelindiğinde, anayasa üzerinde yapılan kapsamlı değişiklikler ve bu değişikliklerin ifadesi yine kadın bedeni üzerinden sembolize edilmiştir. 1909 Anayasa Tadilatı ile padişahın yetkileri büyük ölçüde kısıtlanmış, hükümetin sorumluluğu padişaha değil meclise karşı tanımlanmıştır.[547] Bu reformlar anayasal rejimin kurumsallaşması açısından önemli bir dönüm noktası olsa da karikatürlerde kadın bedeni üzerinden kurulan alegoriler artık bir iyileştirme, onarma, hatta kurtarma pratiği olarak sunulmaktaydı.

Kalem dergisinde yayımlanan 28 Ocak 1909 tarihli "Kanun-u Esasi'nin Tedkiki" başlıklı karikatürde, başında "Kanun-u Esasi" yazılı bir hasta kadın, yatağa oturmuş halde resmedilmiş; etrafını ise erkek doktorlar (Meşrutiyetin kurumsal temsilcileri) sarmıştır. Onu çevreleyen erkek figürler doktor önlükleri giymiş görünse de ellerindeki aletler — makas, testere, pense gibi kaba inşaat ya da cerrahiden çok "müdahale" ve "kesip biçme" çağrışımı yapan nesneler — oldukça agresif bir görüntü oluşturur. Bu aletler, yapılacak müdahalenin nazik bir tedavi değil, doğrudan "büyük bir tadilat" ya da yeniden biçimlendirme olduğunu ima eder. Karikatür, Kanun-u Esasi'nin metin düzeyinde yeniden ele alınışını ve rejimin müdahale gerektiren kısımlarının iyileştirildiğini açıkça yansıtır. Kadının pasif ve savunmasız temsili, anayasanın erkek aktörlerce yeniden şekillendirilmesine sembolik bir zemin sağlar.

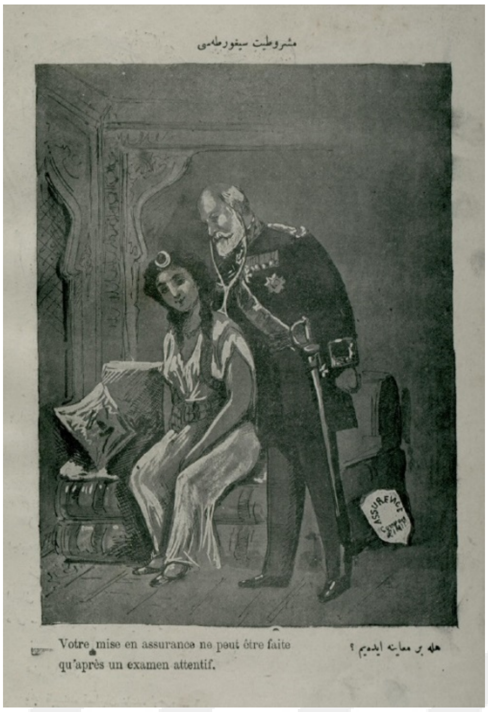
---

[547] Mehmet Kaan Çalen, "1909 Kanun-i Esasî Tadilatı," *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 2, S. 4, 2012, s. 137.


La revision de la Constitution.
قانون اساسينك تدقيقى
L'opération, quoique difficile, réussira.
اوقدر مشقته رغماً عمليات حسن نتيجه يه اقتران ايده جكدر

Şekil 101. Kalem, S. 22, 15 Kanunusani 1324 [28 Ocak 1909]
Kanun-u Esasi'nin tedkiki
O kadar meşakkate rağmen ameliyat hüsn-ü neticeye iktiran edecektir

Bunu tamamlayan bir diğer karikatür ise *Davul* dergisinin 1 Şubat 1909 tarihli sayısında "Meşrutiyet Sigortası" başlığıyla yayımlanmıştır. Bu kez bir memur, üzerinde "sigorta" yazılı bir levhanın önünde genç bir kadını (Meşrutiyet) muayene etmektedir. Altındaki yazı "Hele bir muayene edeyim! Sigortanız ancak dikkatli bir inceleme sonrasında yapılabilir." şeklindedir. Buradaki kadın, kurumsal güvenceye alınmak istenen ama hala kırılgan bir yapı olarak sunulmaktadır. Aynı zamanda devletin ve bürokrasinin Meşrutiyet rejimini mutlak bir güvence altına alma çabasını temsil eder. Kadının pasif temsili ve muayene sürecine tabi tutulması, meşrutiyet fikrinin kamusal akıl yerine hala eril bir düzenleyici otorite tarafından tanımlandığını gösterir. Bu iki karikatürdeki kadın figürü, artık özgürlüğü simgeleyen bir beden olmaktan çıkmış; siyasi yapıdaki kırılganlıkların nesnesi haline gelmiştir. Kadın bedeni hem anayasanın yeniden şekillendirilmesinin hem de rejimin "hastalık" ve "sigorta" gibi kavramlarla temsili üzerinden, siyasal istikrarın metaforik aracı haline gelmiştir.

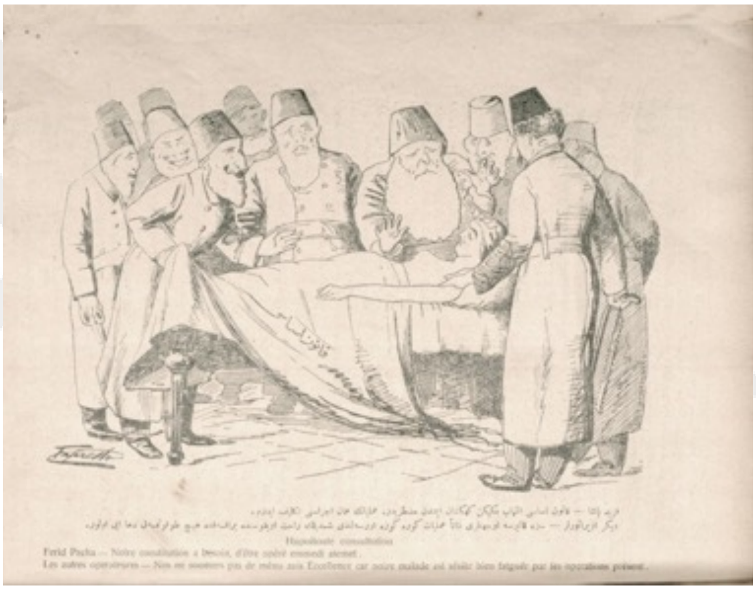

مشروطیت سیغورطه‌سی
ASSURENCE
Votre mise en assurance ne peut être faite qu'après un examen attentif.
هله بر معاینه ایده‌یم؟

Şekil 102. Davul, S. 6, 19 Teşrinisani 1324 [1 Şubat 1909]
Meşrutiyet sigortası
Hele bir muayene edeyim!
(Fransızca: Sigortanız ancak dikkatli bir inceleme sonrasında yapılabilir.)

Kalem dergisinin 3 Mart 1910 tarihli aşağıdaki karikatürü, Kanun-u Esasi üzerinde 1909'da yapılan değişikliklerin ardından anayasal düzenin yeniden şekillendirilmesi tartışmalarını ele alan bir başka güçlü politik alegoridir. *Kalem*'in bir önceki karikatüründe (numara 22) olduğu gibi bunda da yatakta uzanan kadın figür, üzerindeki örtüde yazılı "Kanun-ı Esasi" ibaresiyle doğrudan anayasal düzeni simgelemektedir. Kadın bedeni burada yalnızca bir hasta değil, "tedavi edilmek istenen" bir anayasal bedendir. Çevresindeki erkek figürler — doktorlar, cerrahlar, danışmanlar — bu anayasal bedene müdahale etmeye hazırlanan siyasi aktörleri temsil eder. Bu erkek figürlerin başında yer alan Damat Ferid Paşa, dönemin Meclis-i Âyân üyesi olarak 1910 yılında anayasa değişikliği teklifi sunmuş; 1909'da yapılan tadilatı "milli hâkimiyet ilkesini çok-uluslu imparatorluk için zararlı kılmakla" eleştirmiştir. Ferid Paşa, bu önerisinde padişahın yetkilerinin artırılmasını, yasama gücünün yeniden sultanın elinde merkezileştirilmesini savunmuştur.[548] Dolayısıyla, karikatürdeki sahne onun bu müdahale girişimini bedensel bir ameliyat metaforu üzerinden hicveder. Kadının "yorgun ve örselenmiş" bir hasta olarak resmedilmesi, Meşrutiyet'in zaten geçirdiği politik sarsıntılara (31 Mart Vakası, anayasa tadili, kabine değişiklikleri) gönderme yapar. Ancak karikatür yalnızca politik bir eleştiri değildir; aynı zamanda kadın bedeni üzerinden siyasetin temsiline dair bir eleştiriyi de barındırır. “Kanun-ı Esasi”nin bir kadın bedenine dönüştürülmesi, Meşrutiyet fikrinin kırılganlığını, pasifleşmesini ve eril siyaset eliyle yeniden şekillendirilişini görselleştirir. Kadın bedeni burada hem devletin iyileştirilmesi gereken organizması, hem de erkek egemen siyasal düzenin denetim nesnesidir. Bu bağlamda karikatür, Damat Ferid Paşa’nın “anayasal bedene yeniden ameliyat” önerisini hicvederken; aynı zamanda İkinci Meşrutiyet’in özgürlükçü idealinin erkeklerce kuşatılıp tıbbi bir müdahaleye indirgenmesine yönelik derin bir ironiyi yansıtır.

---

[548] Cevdet Küçük, "Damad Ferid Paşa," *TDV İslâm Ansiklopedisi* (1993), (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/damad-ferid-pasa Erişim Tarihi: 28 Ekim 2025



Şekil 103. Kalem, S. 76, 18 Şubat 1325 [3 Mart 1910]
Ferid Paşa – Kanun-u Esasi iltihab-ı menyekün kehkeşan iminden Ameliyatın hemen icrasını teklif ederim.
Diğer Operatörler – Size kalırsa o cihetleri zaten ameliyat göre göre örselendi şimdilik rahat uykusunda bıraksak da hiç dokunmasak daha iyi olur. (Kadının üzerindeki örtüde “Kanun-u Esasi” yazıyor).

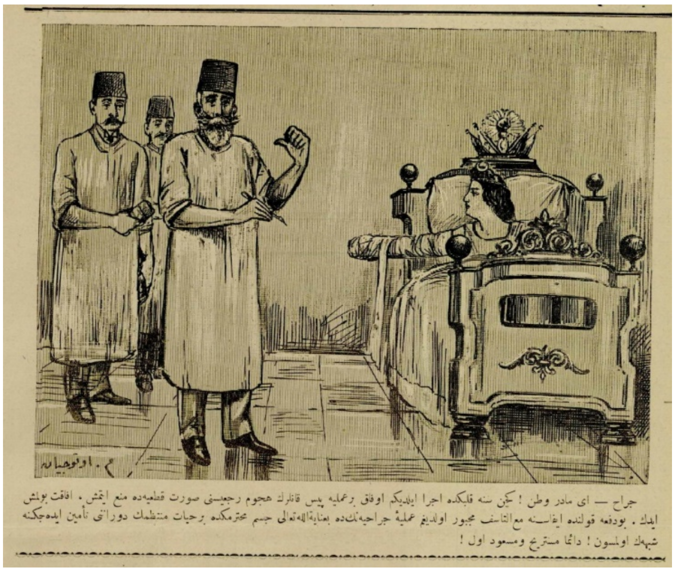
1910 tarihli *Hayal-i Cedid* dergisinde yayımlanan aşağıdaki karikatür, İkinci Meşrutiyet sonrasının politik atmosferini yine “cerrahi müdahale” metaforu üzerinden yorumlar. Kadın bedeni, burada bir kez daha “vatan”ın alegorik temsili olarak kullanılmıştır. Ancak bu defa kadın, “kalbinden ameliyat edilmiş” ve şimdi “koluna müdahale edilmesi gereken” hasta bir figürdür. Cerrah rolünde doğrudan Mahmud

Şevket Paşa[549] yer alır. Paşa, 31 Mart Vakası'nın[550] bastırılmasındaki rolüyle "devleti kurtaran" kişi olarak idealize edilmiştir. Bu nedenle karikatürde eleştirel bir ton değil, aksine bir tür "rehabilitasyon söylemi" hâkimdir. "Ey mağdur vatan! Geçen sene kalbinde icra ettiğim ameliyat seni pis kanlardan kurtarmıştı" ifadesi, yalnızca iyileştirici bir eyleme değil, aynı zamanda siyasal bir tasfiyeye gönderme yapar. "Pis kanlar", 31 Mart isyanına karışan, rejim karşıtı unsurları simgeler; dolayısıyla Mahmud Şevket Paşa'nın askeri müdahalesi, "vücudu temizleyen" bir operasyon olarak sunulur. Kadın bedeni (vatan) bu anlatıda pasif, itaatkâr ve erkek otoritesine teslim bir formda betimlenmiştir. Bu durum, 1908'in özgürlükçü kadın alegorisinden 1910'un paternalist "hasta vatan" imgesine geçişin sembolik bir ifadesidir. Karikatür, İkinci Meşrutiyet'in başlangıcındaki hürriyet idealinin yerini, düzen, güvenlik ve disiplin merkezli bir iktidar anlayışına bıraktığını yansıtır. Böylece vatan, kadın bedeniyle özdeşleştirilir; erkek (asker-devlet) onun üzerinde otorite kurarak siyasal düzeni "normalleştirir".

---

[549] Mahmud Şevket Paşa, İkinci Meşrutiyet döneminin önde gelen Osmanlı asker ve devlet adamlarındandır. 1856'da Bağdat'ta doğmuş, eğitimini İstanbul'da Harp Okulu ve Harp Akademisi'nde tamamlamıştır. Genç yaşta ordu içinde hızla yükselmiş; teknik bilgiye, disipline ve Batı tarzı askerî eğitime verdiği önemle tanınmıştır. Osmanlı ordusunda modernleşme çabalarının başlıca aktörlerinden biri olarak, özellikle Harp Okulu'nun yeniden düzenlenmesi, mekanik ve topçu eğitimi gibi alanlarda reform girişimlerinde bulunmuştur. 1908'de İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne yakın bir tutum sergilemiş; aynı yıl kurulan Hareket Ordusu'nun komutanı olarak, 31 Mart Vak'asını bastırmak üzere İstanbul'a girmiştir. Bu olayın ardından İttihat ve Terakki yönetiminin önemli bir gücü haline gelmiş ve kısa süre içinde Harbiye Nazırı olmuştur. Paşa, askerî disiplini ve merkeziyetçi yönetim anlayışıyla tanınmış, 1913'teki Babıâli Baskını'ndan sonra sadrazamlık görevine getirilmiştir. Ancak aynı yıl 11 Haziran 1913'te, İstanbul'da bir suikast sonucu öldürülmüştür. Ölümü, dönemin siyasî dengeleri üzerinde derin bir etki yaratmış ve İttihat ve Terakki'nin iktidardaki hâkimiyetini daha da pekiştirmiştir. Mahmud Şevket Paşa, Osmanlı'da ordu merkezli modernleşme sürecinin simge isimlerinden biri olarak değerlendirilir. Askerî reformları, İkinci Meşrutiyet'in siyasal yapısının şekillenmesinde ve merkezi otoritenin güçlendirilmesinde belirleyici olmuştur., s.v. "Mahmud Şevket Paşa" Zekeriya Türkmen, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/mahmud-sevket-pasa. Erişim Tarihi: 27 Ekim 2025.

[550] 31 Mart Vakası, 13 Nisan 1909 (Rumi takvime göre 31 Mart 1325) tarihinde İstanbul'da meydana gelen, II. Meşrutiyet'in siyasal yapısını sarsan askerî ve siyasî bir isyan hareketidir. Olay, İstanbul'daki Avcı Taburları mensuplarının, meşrutiyet karşıtı dinî çevrelerin de etkisiyle, "şeriatın yeniden uygulanması" ve "İttihat ve Terakkî Cemiyeti'nin baskıcı yönetimine son verilmesi" talepleriyle başlattıkları ayaklanma sonucunda ortaya çıkmıştır. İsyan, kısa sürede başkentteki sivil unsurların katılımıyla genişlemiş; Meclis-i Mebusan'ın kuşatılması, bazı İttihatçı subay ve milletvekillerinin öldürülmesiyle ciddi bir rejim krizine dönüşmüştür. Olaylar üzerine, Selanik merkezli Üçüncü Ordu birliklerinden oluşturulan ve Mahmud Şevket Paşa komutasına verilen Hareket Ordusu, anayasal düzeni yeniden tesis etmek amacıyla İstanbul'a sevk edilmiştir. 24 Nisan 1909'da İstanbul'a giren ordu, birkaç gün süren çatışmaların ardından isyanı bastırmış; ardından II. Abdülhamid tahttan indirilmiş ve yerine V. Mehmed Reşad geçirilmiştir. 31 Mart Vakası, Osmanlı'da anayasal düzenin kırılganlığını, ordunun siyasal yaşamdaki belirleyici rolünü ve modernleşme süreciyle geleneksel-dini otoriteler arasındaki gerilimi açık biçimde gözler önüne seren bir dönüm noktası olarak değerlendirilir. Bkz. Suat Zeyrek ve Hasan Hakan Ulutin, "31 Mart İsyanı Üzerine Bazı Düşünceler (13 Nisan 1909)," *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, C. 5, S. 8, 2019, s. 572-601.


م . اوقوجیان
جراح — ای مادر وطن ! كچن سنه قلبكده اجرا ایلدیكم اوفاق برعملیه پیس قانلرك هجوم رجعیسنی صورت قطعیه‌ده منع ایتمش . افاقت بولمش
ایدك . بودفعه قولنده ایفاسنه مع التأسف مجبور اولدیغم عملیهٔ جراحیه‌نك ده بعنایة الله تعالی جسم محترمكده برحیات منتظمك دورانی تأمین ایده‌جكنه
شبهه‌ك اولمسون ! دائما مستریح ومسعود اول !

Şekil 104. Hayal-i Cedid, S. 21, 15 Mayıs 1326 [28 Mart 1910]
Cerrah – Ey madur vatan! Geçen sene kalbinde icra eylediğim ufak bir ameliye pis kanların hücumu rucusunu (?) suret-i katiyede men etmiş, ifakat bulmuş idin. Bu defa kolunda ifasına maatteessüf mecbur olduğum ameliye-i cerrahiyenin de bianeyetullah-u teala cismi muhtereminde bir hayat-ı muntazamın devranını temin edeceğine şüphen olmasın! Daima müsterih ve mesut ol!

1908'in özgürlükçü ve umut vadeden atmosferinden uzaklaşıldıkça, Meşrutiyet rejimi giderek daha fazla merkezileşmiş, güvenlik ve disiplin temelli bir iktidar anlayışı baskın hale gelmiştir.[551] Bu dönüşüm, yalnızca siyasi pratiklerde değil, mizah basınında kadın imgesi üzerinden kurgulanan temsil stratejilerinde de açıkça izlenebilir.

Bu sürecin militarist bir dille pekiştirildiği, Mahmud Şevket Paşa figürünün karikatürlerde sadece bir "asker-cerrah" değil, aynı zamanda kurtarıcı olarak kutsandığı görülmektedir. Bu eğilim, 1911 tarihli *Cadaloz*[552] dergisinde yayımlanan bir diğer karikatürde daha da belirginleşir. Karikatürde, Mahmut Şevket Paşa'nın isyancı Arnavutlara[553] karşı sert bir askeri müdahaleyi simgeler biçimde balyozla bir dağı parçaladığı görülürken hemen arkasında *Cadaloz* karakteri, yanağını tuttuğu alımlı bir kadınla birlikte betimlenmiştir. Bu genç kadının göğsünde Osmanlı hilal ve yıldızını da içeren bir şekilde "vatan" yazmaktadır. Ferhat'ın Şirin uğruna dağ delmesi efsanesine atıf yapan bu sahne, Osmanlı askeri bürokrasisinin "vatan aşkını", güzel bir kadına (vatana) duyulan sevda şeklinde anlatmaktadır.

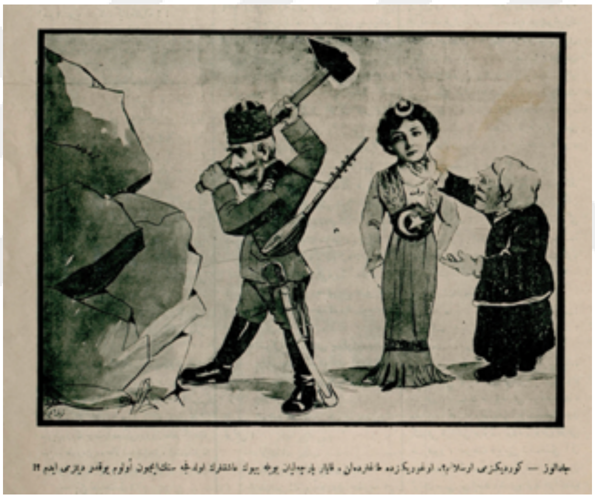
---

[551] Feroz Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, İstanbul, 1995, Sarmal Yayınları, s. 55–57.

[552] *Cadaloz*, 4 Nisan 1911 tarihinde Nurettin Rüştü (Büngül) ve Haydar Rüştü tarafından İstanbul'da yayımlanmaya başlayan mizah gazetesidir. 22 Mart 1327 (4 Nisan 1911) ve 27 Ağustos1327 (9 Eylül 1911) tarihleri arasında toplam 45 sayı çıkan gazete, haftada iki gün (Salı-Cumartesi) neşredilmiş; 34 ile 41. sayılar arasında sansür veya benzeri nedenlerle *Afacan* ismiyle yayın hayatını sürdürmüştür. Gazetenin başyazarlığını Nurettin Rüştü, karikatüristliğini ise Cevat Nuri ve Dr. Mazlum üstlenmiştir. Bkz. Elçin Gün Canik, *Osmanlı 'Cadaloz Mizah Gazetesi' ile Sosyolojik ve Kültürel Açıdan Karikatür ve Mizah Üretimine Dair Bir Yöntem Tespiti*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi 2018, s. 8-12.

[553] 1910 Arnavut isyanı, İttihat ve Terakki yönetiminin uyguladığı merkeziyetçi politikalar, zorunlu askerlik ve vergi düzenlemelerine karşı başlamıştır. İsyan, özellikle Kosova ve İşkodra vilayetlerinde yoğunlaşmış, yerel eşrafın desteğiyle genişlemiştir. Mahmud Şevket Paşa komutasındaki Osmanlı kuvvetleri, sert bir askerî harekâtla isyanı bastırmıştır. Ancak bu müdahale, İttihat ve Terakki'nin Balkanlardaki otoritesini kısa süreli olarak güçlendirse de, bölgedeki Osmanlı-Arnavut ilişkilerini derin

Buradaki kadın temsili artık hasta ya da edilgen değildir. Kadın burada, kendisine yönelik "büyük aşk" üzerinden erkek gücünün ve fedakarlığının kutsandığı bir anlatının nesnesi haline gelir. Balyozla dağları delen Mahmud Şevket Paşa, sadece siyasi engelleri değil, aynı zamanda yeni rejimin önündeki tüm setleri aşacak bir kudreti simgeler. Kadının bu kudret karşısındaki sessiz, edilgen duruşu, militarist modernleşmenin kadın bedenini yeniden nasıl konumlandırdığını gösterir.



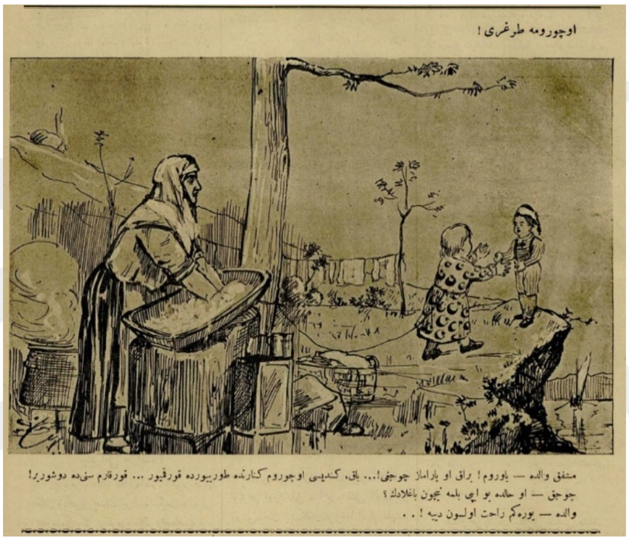
Şekil 105. Cadaloz, S. 10, 23 Nisan 1327 [6 Mayıs 1911]
Cadaloz – Gördünüz mü aslanım? Uğurunuzda dağlardan, kayalar parçalayan böyle büyük aşkların oldukça senin için ölüm yoktur demez miydim?!

Bu karikatürde de olduğu gibi 1908'deki özgürlük ve doğuş temalarının giderek yerini; kontrol, düzen ve milliyetçi-militarist bir modernleşme anlayışına bıraktığı açıkça görülür. Kadın imgesi artık bir özgürlük öznesi değil; erkek gücünün, düzenin ve askeri kudretin yüceltilmesinde kullanılan bir araca dönüşmüştür. Bu da İkinci Meşrutiyet'ten sonra hızla biçimlenen otoriter ve merkezi yapının, kadın temsillerinin yeniden şekillenmesine etkisine dair çarpıcı bir örnektir. Bu bağlamda, *Hayal-i Cedid*'in 24 Ağustos 1910 tarihli "Uçuruma Doğru!" başlıklı karikatürü,

---

biçimde zedelemiş ve ayrılıkçı hareketlerin hızlanmasına yol açmıştır. Bkz. Suat Zeyrek, "II. Meşrutiyet'te Demokratik Muhalefetin Sonu: Arnavut İsyanları ve Sonuçları," *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 33, S. 2, 2012, s. 299-336.

alışıldık alegorilerden farklı bir biçimde kadın figürünü merkeze alır. “Müşfik valide”, uçurum kenarındaki ay-yıldızlı çocuğu tutmaya çalışan bir anne olarak betimlenmiştir. Burada kadın, ne yalnızca hürriyet perisi gibi idealize edilmiş bir figürdür, ne de hasta/korunmaya muhtaç bir vatan imgesidir. Aksine, imparatorluğun geleceğini temsil eden çocuğu felaketten korumaya çalışan bir, günlük hayat figürü olarak sahneye çıkar. Bu durum, kadın bedeninin İkinci Meşrutiyet mizahında her zaman tekdüze bir alegoriye indirgenmediğini; kimi zaman olağan, hatta sıradan roller üzerinden de siyasal kaygıları sembolize edebildiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

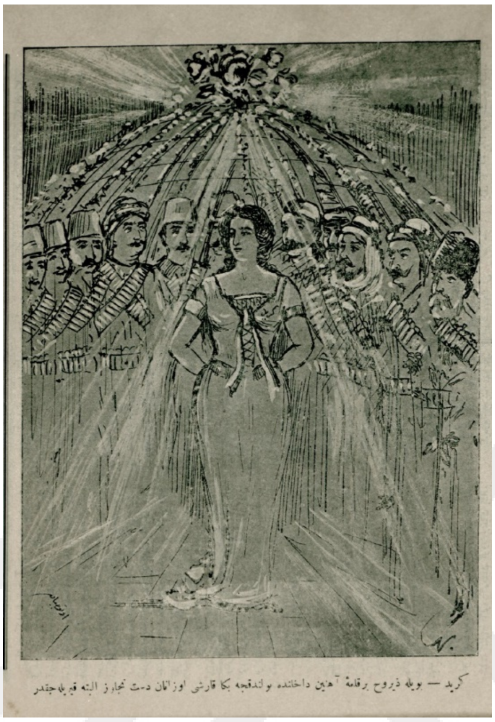

اوچورومه طوغری !
مشفق والده — یاوروم! براق او یارامز چوجغی!... باق، کندیسی اوچوروم کنارنده طوریورده قورقیور ... قورقارم سنی ده دوشورر!
چوجق — او حالده بو ایپی بلمه نیچون باغلادڭ ؟
والده — یورەکم راحت اولسون دیه ! . .

Şekil 106. Hayal-i Cedid, S. 46, 11 Ağustos 1326 [24 Ağustos 1910]
Uçuruma doğru!
Müşfik valide – Yavrum! Bırak o yaramaz çocuğu!... Bak, kendisi uçurum kenarında duruyor da korkmuyor… Korkarım seni de düşrür!
Çocuk – O halde bu ipi belime niçin bağladın?
Valide – Yüreğim rahat olsun diye!..

Vatan toprağının genç ve cazibeli bir kadın biçiminde tasviriyle Girit’in kaybı[554] gibi olaylar da kadın bedeni üzerinden ele alınmıştır; 20 Haziran 1910 tarihli *Yeni Geveze*’de yayınlanan karikatürlerde vatan, “düşmanların” veya “ayrılıkçıların” elinden korunması gereken güzel bir kadın olarak gösterilir. Böylece Osmanlı toprak bütünlüğü ve milli onur, dişileştirilmiş bir beden üzerinden anlatılarak kamuoyunda duygusal bir etki yaratılmaya çalışılmıştır.

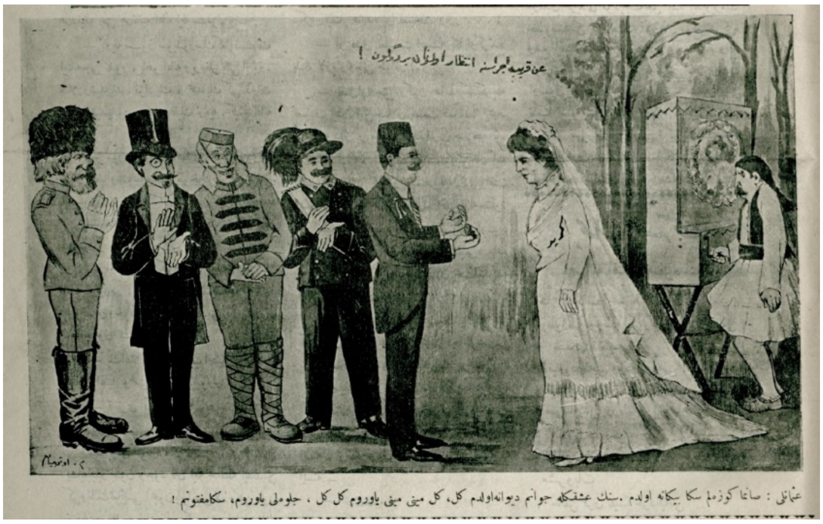
---

[554] Girit Adası, Osmanlı İmparatorluğu’nun Ege bölgesinde stratejik bir öneme sahip büyük adalarından biriydi. 19. yüzyılın sonlarına doğru Balkanlar’da yaşanan milliyetçi gerilimler ve dış müdahaleler bağlamında ada yönetiminde zayıflayan merkezi otorite belirdi. 1897’deki Osmanlı-Yunan Savaşı sonrası ada fiilen özerk bir konuma geldi. 1908’de Giritli milletvekillerinin Yunanistan’a ilhak yönündeki girişimleri Osmanlı hâkimiyetinin fiili olarak son bulduğunu gösterdi. Osmanlı yönetimi bu durumu resmen tanımamış olsa da sürecin 1913 Londra Antlaşması ile Yunanistan lehine resmiyet kazandığı kabul edilmektedir. Bu gelişme, Osmanlı Devleti’nin Ege’deki deniz hâkimiyetini ve stratejik dengelerini zayıflatırken; kamuoyunda ve entelektüel tartışmalarda “milli itibar kaybı” olarak algılanmıştır. Cemal Tukin, “Girit,” *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/girit. Erişim Tarihi: 27 Ekim 2025.


كريد — بويله ذيروح بر قلعهٔ آهنين داخلنده بولندقجه بكا قارشی اوزانان دست تجاوز البته قيريله‌جقدر

Şekil 107. Yeni Geveze, S. 29, 7 Haziran 1326 [20 Haziran 1910]
Girit – Böyle ziruh (ruh sahibi, canlı) bir kale-i ahinin dahilinde bulundukça bana karşı uzanan dest-i tecavüz elbette kırılacaktır.

Yeni Geveze'de yayınlanan Eylül 1910 tarihli aşağıdaki Girit konulu ikinci karikatür, önceki örneğin devamı niteliğinde olup "Girit meselesi"nin cinsiyetlendirilmiş alegoriler üzerinden işlendiği bir başka temsil örneğidir. "Girit" yazılı gelin figürü Osmanlı'ya yönelmiş, Osmanlı ise duygusal bir yakarışla onu geri kazanmaya çalışmaktadır: "Sanma güzelim sana bigâne oldum…" ifadesi, bir aşk şiiri formunda kaybedilen toprağa duyulan özlemi dile getirir. Sahnenin gerisinde bir Yunanlı erkek —muhtemelen müzikal bir sahne aracı olan laternayı çevirerek— suratı asık bir biçimde izlemektedir. Osmanlı'nın ardındaki dört Avrupalı figür ise alkış tutmakta, böylece sahne bir düğün töreni atmosferinde sunulmaktadır. Bu karikatürde "Girit" bedeni, hem vatan toprağını hem de Osmanlı onurunu temsil eden bir kadın imgesine dönüşür. Dolayısıyla karikatür, kaybedilen bir toprak parçasını değil, "geri alınmayı bekleyen bir sevgiliyi" anlatır. Bu temsiller, İkinci Meşrutiyet sonrasında yükselen Osmanlıcılık ideolojisinin ve milli duyguların basın yoluyla pekiştirilmesi açısından tipik bir örnek oluşturur.


عن قریب اجراسنه انتظار اولنان بر دوکون !
عثمانلی : صانما کوزلم سکا بیکانه اولدم . سنک عشقکله جوانم دیوانه اولدم کل، کل مینی مینی یاوروم کل کل ، جلوه‌لی یاوروم، سکا مفتونم !

Şekil 108. Yeni Geveze, S. 62, 16 Eylül 1326 [29 Eylül 1910]
(Gelinin kolunda “Girit” yazmakta.)
Osmanlı – Sanma güzelim sana bigane oldum. Senin aşkınla civanım divane oldum gel, gel mini mini yavrum gel gel, cilveli yavrum sana meftunum!

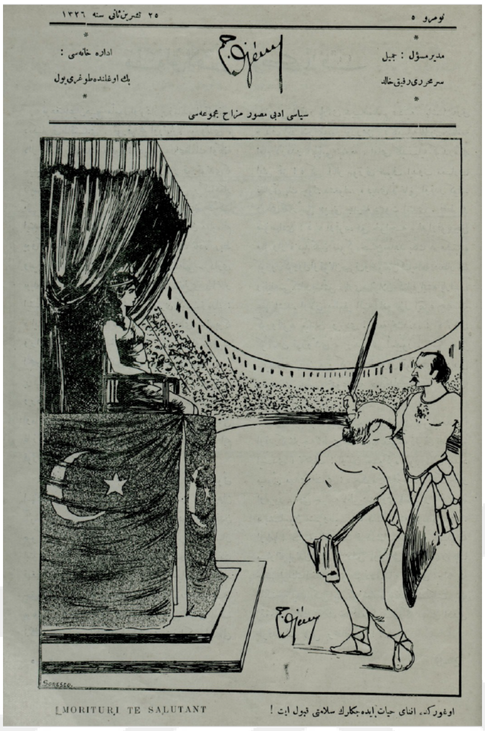
Mahmud Şevket Paşa gibi siyasi gücün merkezinde yer alan diğer bürokratlar da benzer biçimde karikatürlerde kadın temsilleri üzerinden ele alınmıştır. Bu bağlamda, 8 Aralık 1910 tarihli bir *Cem* karikatüründe Sadrazam İbrahim Hakkı Paşa’nın[555] figürü etrafında şekillenen sahne dikkat çekicidir. Bu karikatürde gladyatörlere atfen kullanılan Latince “Morituri te salutant” (Ölecek olanlar seni selamlar) ifadesiyle, Roma arenasına giren gladyatörler gibi, kendilerini ölümüne mücadeleye adamış figürlerin Meşrutiyet’i sembolize eden kadın figürüne selam durduğu görülür. Kadın figür burada bir hükümdar gibi tahta oturmakta, gücün merkezinde konumlanmaktadır. İbrahim Hakkı Paşa’nın Roma sefirliğinden sadrazamlığa yükselişi, İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin etkisine girişi ve özellikle Trablusgarp meselesinde sergilediği pasif ve Avrupa merkezli dış politika, dönemin basınında başarısızlıkla ilişkilendirilmiştir.[556] Bu karikatür, Paşa’nın Avrupa’ya fazla taviz veren çizgisine ve Meşrutiyet rejiminin halktan koparak sembolik bir “iktidar sahnesi”ne dönüşmesine yönelik bir eleştiri olarak okunabilir. Ay yıldızlı tahtta oturan

---

[555] İbrahim Hakkı Paşa 18 Nisan 1863’te İstanbul’da doğmuş, 1882’de Mekteb-i Mülkiye’den mezun olduktan sonra Hariciye Nezâreti Tahrîrât Kalemi’nde ve ardından Mabeyn-i Hümâyun mütercimliği görevlerinde bulunmuştur. II. Meşrutiyet’in ilanı sürecinde Maarif ve Dahiliye Nazırlıkları yapmış, 12 Ocak 1910–30 Eylül 1911 tarihlerinde sadrazamlık görevini üstlenmiştir. Dış politikada özellikle Trablusgarp Savaşı (1911) öncesi uygulamalar nedeniyle yoğun eleştirilere maruz kalmış; 29 Temmuz 1918’de Berlin’de vefat ederek İstanbul’daki Yahya Efendi Tekkesi haziresine defnedilmiştir. Zekeriya Kurşun, “İbrâhim Hakkı Paşa.” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/ibrahim-hakki-pasa. Erişim Tarihi: 27 Ekim 2025.

[556] Zeki Eraslan, “Diplomat Olarak İbrâhim Hakkı Paşa,” *10 Uluslararası Atatürk Kongresi Bildiriler Cilt III*, 2024, s. 2797-2818, (Çevrimiçi) https://atam.gov.tr/wp-content/uploads/2024/10/Zeki-ERASLAN.pdf Erişim Tarihi: 27 Ekim 2025.

Kadın (Meşrutiyet) uğruna “ölmeye hazır” erkekler (gladyatörler), Meşrutiyet’in idealinin sorgusuz itaate dayalı bir kudret haline gelişini temsil etmektedir.


نومرو ٥
٢٥ تشرین‌ثانی سنه ١٣٢٦
جم
مدیرمسؤل : جمیل
سرمحرری رفیق خالد
اداره خانه‌سی :
بك اوغلنده طوغری یول
سیاسی ادبی مصور مزاح مجموعه‌سی
Soresco.
MORITURI TE SALUTANT
اوغورکده اثنای حیات ایده‌جکلرك سلامنی قبول ایت !

Şekil 109. Cem, S. 5, 25 Teşrinisani 1326 [8 Aralık 1910]
Uğrunda efna-i hayat edeceklerin selamını kabul et!
Morituri te salutant[557]

İbrahim Hakkı Paşa'nın karikatürde arenada tasvir edilmesiyle birlikte, İkinci Meşrutiyet’in ikinci yıldönümüne denk gelen ve *Hayal-i Cedid*’in art arda yayımladığı aşağıdaki iki alegorik çizimde de rejimin giderek otoriterleşen doğasının görsel kodlarla nasıl yeniden üretildiği dikkat çekmektedir. Bu propaganda niteliğindeki çizimlerde özgürlük, ilerleme ve reform gibi ilk dönem Meşrutiyet ideallerinin artık daha çok militarist sembollerle kuşatıldığı görülür. İlk çizimde, merkezde bir atlı kadının —adeta antik mitolojiden çıkmış bir “özgürlük perisi”nin— yer alması, İkinci Meşrutiyet’in idealize edilen bir değer olarak korunmaya çalışıldığını gösterir. Ne var ki, bu özgürlük figürü artık tek başına değil; arkasında askeri düzen içinde yürüyen kalabalık bir ordu ve doğrudan Mahmud Şevket Paşa vardır. Paşa, burada yalnızca bir eşlikçi değil, “özgürlüğün teminatı” olan askeri otoritenin somutlaşmış hali olarak yer alır. Sol üstteki köşede ise iki askerin arasında bir ejderha yer alır. Ejderha figürü, Türk ve Osmanlı kültüründe hem koruyucu hem yıkıcı nitelikleriyle güç, kudret ve kozmik dengeyi simgeler; bu nedenle burada Meşrutiyet rejimini koruyan askeri otoritenin mitolojik bir yüceltilmesi olarak yorumlanabilir.[558] Bu sahne, rejimin hala tehdit altında olduğuna dair bir anlatıyı pekiştirirken, çözümün yine silahlı güç ve disiplin olduğu mesajını verir.

---

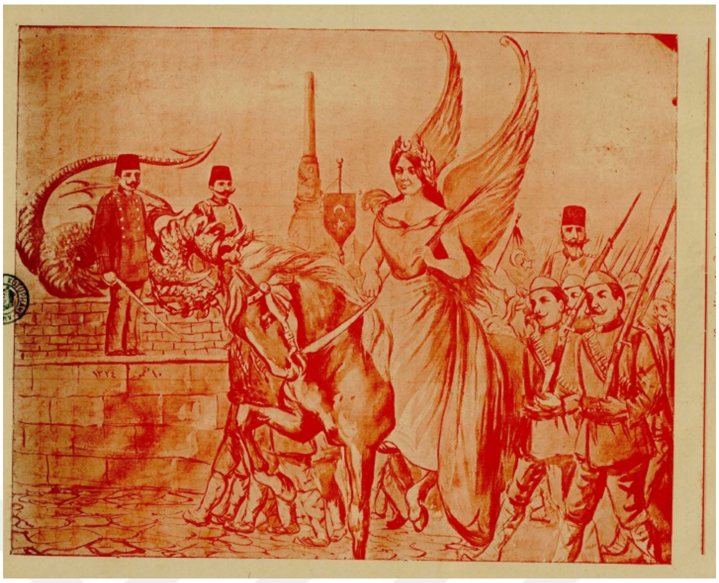
[557] “Morituri te salutant” (Latince: “Ölecek olanlar seni selamlar”) ifadesi, Antik Roma’da gladyatörlerin arenaya çıkmadan önce imparatora veya seyircilere yönelttikleri geleneksel bir selamlamadır. Roma tarihçisi Suetonius’a göre bu söz, İmparator Claudius döneminde düzenlenen bir sahte deniz savaşında (naumachia) kullanılmıştır. Zamanla ifade, otoriteye mutlak itaati ve kaçınılmaz sona boyun eğmeyi sembolize eden bir deyim hâline gelmiştir. “Morituri te salutant,” *Wikipedia*, (Çevrimiçi) https://en.wikipedia.org/wiki/Morituri_te_salutant. Erişim Tarihi: 27 Ekim 2025.

İkinci çizim bu anlatıyı daha da açık bir şekilde geliştirir. Bu kez özgürlük perisi, dört at tarafından çekilen iki tekerlekli bir savaş arabasının üzerinde yer alır. Arabanın sürücüsü ise "Jön Türklük kuvveti" olarak tanımlanırken, atların her biri *İttihat, Terakki, Maarif, Hariciye ve Dahiliye* gibi temel devlet işlevlerini temsil eder. Bu betimlemede özgürlük artık edilgen bir figürdür; gücü, kendi varoluşundan değil, onu taşıyan militarist ve bürokratik düzenin kuvvetinden almaktadır. Ayrıca bu arabayı süren kuvvetin, karşısına çıkan "hain, mürteci ve garazkar" taşları ezerek ilerlemesi, muhalefete karşı hoşgörüsüz, tahakkümcü bir siyasal zihniyeti görselleştirir.

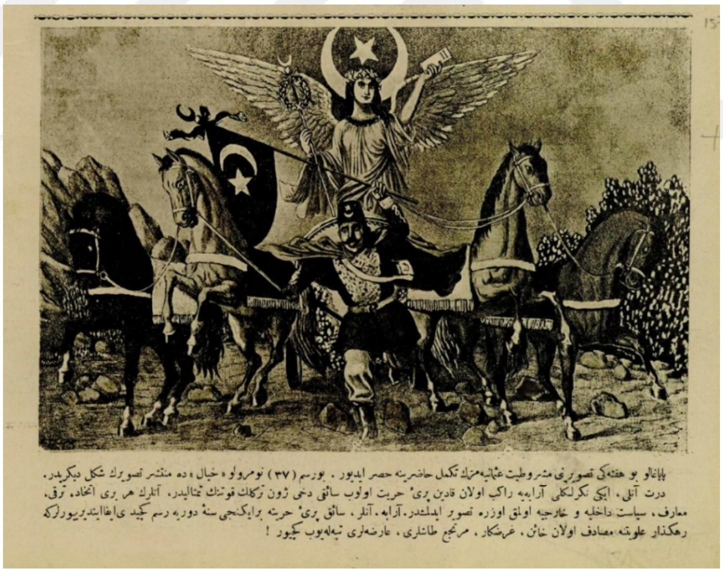
Bu iki karikatürdeki görsel yapı, dönemin siyasal atmosferiyle doğrudan ilişkilidir. 1909'daki 31 Mart vakasından sonra ordu eliyle sağlanan düzenin kalıcılaştırılmasına yönelik bir çaba söz konusudur. Mahmud Şevket Paşa'nın bu bağlamda merkezi bir figür olarak karikatüre dahil edilmesi, onun yalnızca bir asker ya da siyasi figür değil, rejimin "koruyucusu" konumuna yükseldiğini gösterir. İkinci Meşrutiyet'in ilk zamanlarında özgürlüğün sembolü olan kadın figür, bu yeni anlatıda ancak ordu ve bürokrasi sayesinde var olabilen gerçeküstü bir kadın figürüne dönüşür. Gerçeküstü bir kadın bedeniyle temsil edilen özgürlük, bir yandan idealleştirilmiş bir meşruiyet zemini sunarken, diğer yandan bu meşruiyetin yalnızca askeri-siyasi erk tarafından garanti altına alınabileceği fikrini üretir. Bu anlatı biçimi, Meşrutiyet'in başındaki özgürlük ve çoğulculuk idealinden uzaklaşılarak; "tekçi", "merkezi" ve "militarist" bir rejimin kurulmakta olduğuna işaret eder. Kadın figürler ise burada yalnızca birer simge olarak kullanılır; özneleşemezler. Onlar ya erkek gücünün öncülüğünü simgeleyen bir ödül ya da bu gücün idealleştirdiği kutsal bir hedef olarak kurgulanır. Bu da kadın bedeninin yalnızca siyasi ideallerin sahnesi değil, aynı zamanda iktidarın meşruiyet aracı olarak nasıl kullanıldığını gösteren önemli örneklerdir.

---

[558] Açelya Betül Gönüllü, "Türk Kültüründe Ejderha Figürü ve Bir Fakülte Amblemi Olarak Uygulanması," *1. Uluslararası İpekyolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu Bildiri Kitabı*, ed. Hakan Yalap, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayınları, Nevşehir, 2017, s. 1-12.



Şekil 110. Hayal-i Cedid, S. 37, 10 Temmuz 1326 [23 Temmuz 1910]
II. Meşrutiyet'in ikinci yıldönümü



پاپاغالو بو هفته‌کی تصویرینی مشروطیت عثمانیه‌مزك تکمل حاضرینه حصر ایدیور . بو رسم (۳۷) نومرولو « خیال » ده منتشر تصویرك شکل دیگریدر.
درت آتلی ، ایکی تکرلکلی آرابه‌یه راکب اولان قادین پری٘ حریت اولوب سائقی دخی ژون ترکلك قوتنك تمثالیدر. آتلرك هر بری اتحاد، ترقی،
معارف ، سیاست داخلیه و خارجیه اولمق اوزره تصویر ایدلمشدر. آرابه ، آتلر ، سائق پری٘ حریته بر ایکنجی سنهٔ دوریه رسم گچیدی ایفا ایتدیریورلرکه
رهگذار علویتنه مصادف اولان خائن ، غرضکار ، مرتجع طاشلری ، عارضه‌لری تپه‌له‌یوب گچیور !

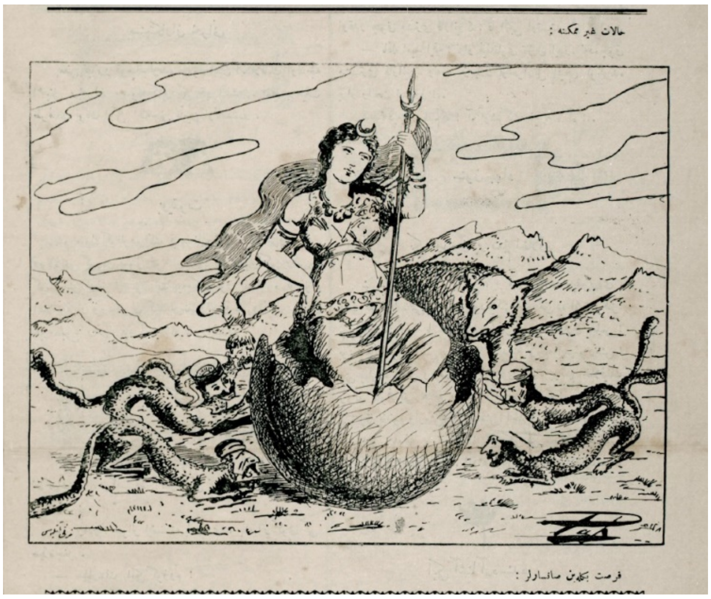
Şekil 111. Hayal-i Cedid, S.38, 14 Temmuz 1326 [27 Temmuz 1910]
Papagalo bu haftaki tasvirini Meşrutiyet-i Osmaniyemizin tekmil-i hazırına hasrediyor. Bu resim 37 numaralı "Hayal"de münteşir tasvirin şekl-i diğeridir. Dört atlı, iki tekerlekli arabaya rakib olan kadın peri-i hürriyet olup saiki dahi Jön Türklük kuvvetinin temsilidir. Atların her biri İttihat, Terakki, Maarif, Siyaset-i Dahiliye ve hariciye olmak üzere tasvir edilmiştir. Araba, atlar, saik, peri-i Hürriyet bir ikinci sene-i devriye resm-i geçidi ifa ettiriyorlar ki rehgüzar ulviyetine müsadif olan hain, garazkar, mürteci taşları, arzaları tepeleyip geçiyor!

Kadın bedeninin hem kırılgan hem de kutsal bir sembol olarak yeniden kurgulandığı çizimlerden biri de *Gıdık* dergisinin Nisan 1911 tarihli sayısında yayımlanan "Feraset Bekleyen Sansarlar" başlıklı karikatürdür. Yeni doğmuş bir varlık gibi yumurtadan çıkan kadın figürü, elinde bir mızrak tutmakta ve arka planda yükselen dağlar önünde ayakta durmaktadır. Mitolojik peri formuna benzer çizilen bu figür, muhtemelen Osmanlı Meşrutiyet rejiminin henüz olgunlaşmamış ama idealize edilmiş halini, yani hem gençliğini hem de potansiyelini temsil eder. Elindeki mızrak, henüz tam savunmaya hazır olmasa da bu rejimin tehlikelere karşı tetikte olduğunu ima eder. Kadının çevresini sarmış olan vahşi sansarlar ise, doğrudan saldırıya geçmemiş olsalar da tehditkar biçimde çevresinde pusuda beklemektedir. Karikatürün başlığında yer alan "feraset beklemek" ifadesi, bu hayvanların saldırmak için doğru zamanı kolladığını gösterir. Bu noktada sansarların doğrudan iç siyasetteki muhalifleri değil, dış güçleri ve bölgesel ayaklanmaları simgelediği anlaşılmaktadır. Özellikle aynı karikatürün arka planında yer alan ayı figürü, 19. yüzyıldan itibaren Avrupalı ve Osmanlı karikatürlerinde Rusya'yı simgeleyen sabit bir metafor olarak yer edinmiştir. Bu nedenle ayı[559], dönemin Rus yayılmacılığına ya da Balkanlardaki ayrılıkçı hareketlere verdiği dolaylı desteğe işaret etmektedir.[560]

---

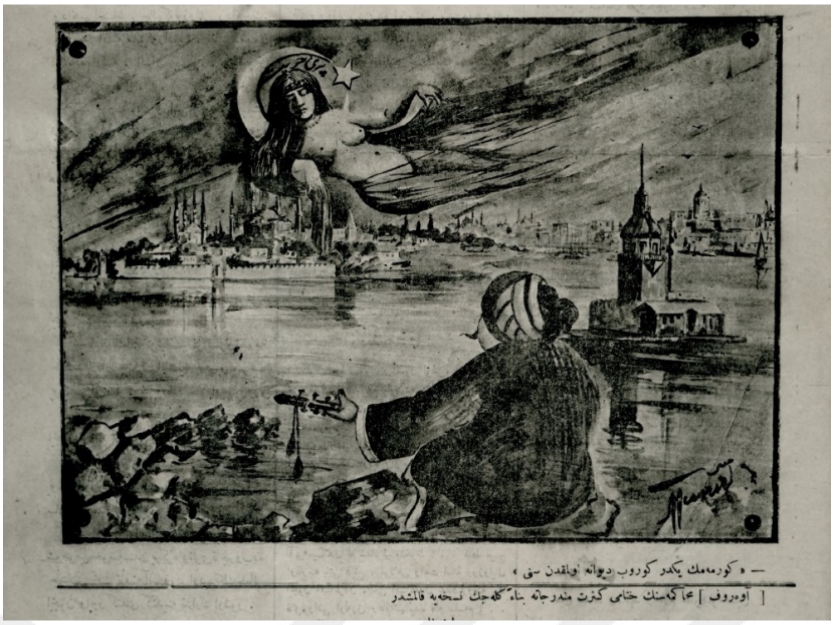
[559] Avrupa karikatür geleneğinde ayı figürü, 19. yüzyıldan itibaren Rusya'nın millî kimliğiyle özdeşleşmiş, kaba güç, yayılmacılık ve doğu barbarlığı gibi imgeleri temsil eden bir siyasal simgeye dönüşmüştür. Bu metafor, Osmanlı basınında da sıklıkla benimsenmiş; Rusya'yı veya Balkanlardaki Slav milliyetçiliğini ima eden bir ikonografi olarak kullanılmıştır. Andrzej de Lazari, Oleg Riabov, and Magdalena Zakowska, "The Russian Bear and the Revolution: The Bear Metaphor for Russia in Political Caricatures of 1917–1918," *Vestnik of Saint Petersburg University Arts*, Vol.9, No. 2, 2019, s. 325-345.

[560] 1911 yılına gelindiğinde, Osmanlı Devleti dış baskılarla kuşatılmış, içte ise merkeziyetçi İttihat ve Terakki politikalarının yol açtığı hoşnutsuzluklarla karşı karşıya kalmıştır. Bu dönemde Osmanlı Devleti hem içeride Arnavutluk isyanları ve İttihat ve Terakki'nin merkezileştirici uygulamalarıyla, hem de dışarıda İtalya'nın Trablusgarp'a yönelik yayılmacı politikası ve Balkan milliyetçiliğinin yükselişiyle karşı karşıyaydı. 1911 yılı, Meşrutiyet rejiminin içte ve dışta büyük baskılarla sınandığı bir dönüm noktası olmuştur. Sansarların bu bağlamda, sadece Rusya'yı değil, İtalya'nın Kuzey Afrika'daki işgalci emellerini, Balkan uluslarının ayrılıkçı taleplerini ve Osmanlı toprak bütünlüğünü tehdit eden dış mihrakları temsil ettiği düşünülebilir. Bkz. Aykut Kansu, *İttihadcıların Rejim ve İktidar Mücadelesi*…



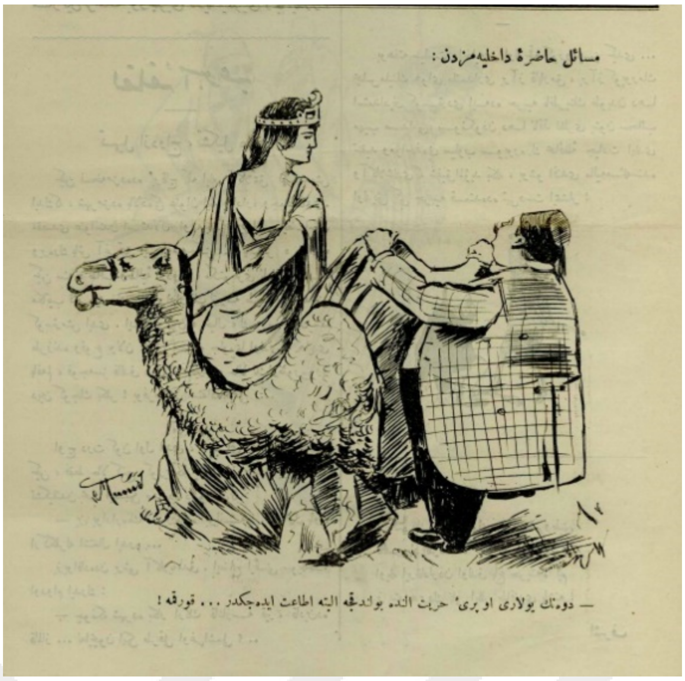
Şekil 112. Gıdık, S. 40, 7 Nisan 1327 [20 Nisan 1911]
Feraset bekleyen sansarlar

Falaka dergisinde 31 Ağustos 1911 tarihinde yayımlanan bir diğer karikatür, İkinci Meşrutiyet'in ilanından üç yıl sonra "özgürlük" idealinin geldiği noktaya dair hem eleştirel hem de duygusal bir değerlendirme sunar. "Peri-i Hürriyet" başlıklı bu çizimde, gökyüzünde süzülen kadın figürü, Osmanlı'daki özgürlük tahayyülünün beden bulmuş halidir. Ancak bu figür, daha önce karşımıza çıkan güçlü, kanatlı, asalı ve ilahi nitelikler taşıyan özgürlük perilerinden farklı olarak, belirgin biçimde erotize edilmiştir. Kadın, çıplak bir şekilde tasvir edilmiş, ay-yıldızın içine yerleştirilmiş ve başındaki taçta "Peri-i Hürriyet" yazısıyla doğrudan özgürlükle özdeşleştirilmiştir. Bu temsilde kadın artık kutsal ya da yüce değil, arzu edilen bir beden haline gelmiştir. En dikkat çekici fark da budur: özgürlük ilk kez bu kadar açık bir şekilde erotik bir imgeye dönüşmüştür. Karşı kıyıda oturan halk ozanı ise ona hem hayranlık hem çaresizlik içinde bakar; "Görmemek yeğdir görüp divane olmaktan seni" dizesiyle dile gelen bu melankolik bakış, özgürlüğe duyulan tutkuyu ama aynı zamanda onu yitirmenin acısını yansıtır. Böylece kadın bedeni, yalnızca arzulanan değil, bir kere tadılıp artık ulaşılamayan bir özgürlük fikrinin simgesine dönüşür. Karikatür, erotik estetikle politik eleştiriyi iç içe geçirerek, Meşrutiyet sonrası özgürlük tahayyülünün dönüşümünü çarpıcı biçimde gözler önüne serer.


— « كورمه‌مك يكدر كوروب ديوانه اولمقدن سنى »
[آوه‌روف] عاكفه‌سنك ختامى كثرت مندرجاته بناءً كله‌جك نسخه‌يه قالمشدر

Şekil 113. Falaka, S. 8, 18 Ağustos 1327 [31 Ağustos 1911]
Peri-i Hürriyet
Görmemek yeğdir görüp divane olmaktan seni

Başka bir stereotipte sunulan “hürriyet perisi/peri-i hürriyet” de *Hayal-i Cedid*’te Mart 1911 tarihli sayısında sunulmuştur. Fakat buradaki hürriyet perisi daha önce analiz edilen erotik ve arzulanan kadın figürlerinden farklı olarak daha “iffetli”, “kontrollü” ve “otoriter” bir duruş sergiler. Görece muhafazakar bir kıyafetle tasvir edilen kadın, devenin (yani halkın ya da yönetimdeki güçlerin) yularını elinde tutarak doğrudan bir disiplin ve denetim sembolü haline getirilmiştir. *Peri-i Hürriyet* figürü, sembolik olarak Meşrutiyet rejiminin ideallerini, kadın bedeni üzerinden şekillenen özgürlük kavramını temsil ederken; devenin başındaki İbrahim Hakkı Paşa figürü de bu özgürlük idealini halk adına kontrol altında tutan yönetici sınıfı simgelemektedir. Burada peri, erotik bir arzu nesnesi değil, adeta devleti ve düzeni temsil eden bir figür olarak karşımıza çıkar.


مسائل حاضرهٔ داخلیه‌مزدن :
— دوه‌نك يولارى او پرى حريت الده بولندقجه البته اطاعت ايده‌جكدر ... قورقه !

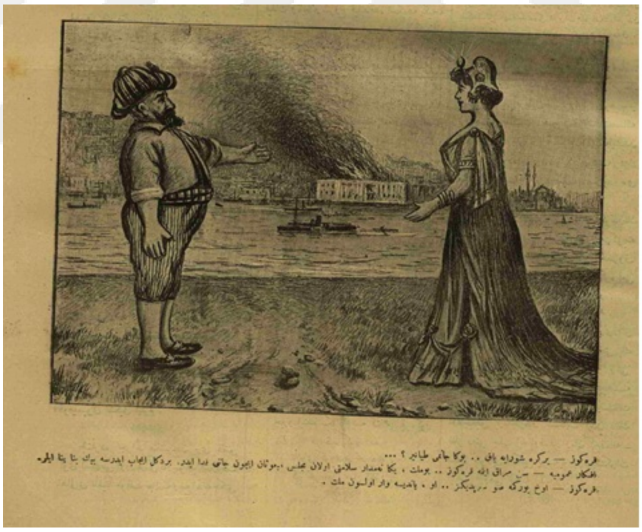
Şekil 114. Hayal-i Cedid, S. 77, 11 Mart 1327 [4 Mart 1911]
Misail-i Hazıra-i Dahiliyemizden:
"Devenin yuları o peri-i hürriyet elinde bulundukça elbette itaat edecektir… Korkma!

Özgürlük, anayasal katılım, hakimiyet gibi kavramların kadın bedeni üzerinden idealize edilerek temsil edildiği aşağıdaki son karikatür, yalnızca alegorik bir dilin değil, aynı zamanda siyasal bir travmanın görselleştirilmesidir. *Karagöz* dergisinin 22 Ocak 1910 tarihli sayısında yayımlanan bu çizim, 1909 yılında çıkan yangın sonucu Meclis-i Mebusan binasının tamamen yanmasını konu alır.[561] Arka planda alevler içindeki meclis binası resmedilmiş; ön planda ise Karagöz, üzgün bir biçimde bu yıkıma bakarken görülür. Karşısında ise "Efkâr-ı Umumiye" (kamuoyu) adıyla temsil edilen zarif bir kadın figürü yer alır. "Efkâr-ı Umumiye"nin kadın olarak temsil edilmesi, Meşrutiyet döneminin soyut kavramları kadın bedeni üzerinden somutlaştırma eğiliminin naif bir örneğidir. Kadın figürü burada sadece kamuoyunun sembolü değil; aynı zamanda Meşrutiyet ideallerine duyulan inancın ve yeniden doğuş ümidinin taşıyıcısıdır. Kadın, Karagöz'ü "Bu millet yegane medar-ı selamet olan Meclis-i Mebusan için canını feda eder, bir değil, icap ederse bin bina bina eyler" sözleriyle teselli ederken, halkın kolektif direncini ve siyasal aidiyetini temsil eder. Bu karikatür, İkinci Meşrutiyet'in erken yıllarında oluşan siyasal bilinçle estetik tahayyülün nasıl iç içe geçtiğini ve kadın bedeninin yalnızca "özgürlüğün" değil, "kamu vicdanı"nın da taşıyıcısı olarak kullanıldığını gözler önüne serer. Kadın figürü bir yandan yeniden yapılanma umudunu simgelerken, öte yandan Meşrutiyet modernleşmesinin kadınsı duyarlılık imgeleriyle nasıl örüldüğünü de düşündürür.

---

[561] İkinci Meşrutiyet döneminde Meclis-i Mebusan binası olarak kullanılan Çırağan Sarayı, 19 Ocak 1910 tarihinde çıkan büyük bir yangın sonucu tamamen yanmıştır. Yangın sabaha karşı başlamış ve kısa sürede tüm yapıyı kül etmiştir. Olayda can kaybı yaşanmamış olsa da, sarayla birlikte Meclis arşivinin önemli bir kısmı yok olmuştur. Yangın, İbrahim Hakkı Paşa kabinesinin kurulmasının hemen ardından gerçekleşmiş; dönemin basınında ve siyaset çevrelerinde bu olay yeni kabine için "uğursuz bir alamet" olarak değerlendirilmiştir. Bu felaket, yeni rejimin kırılganlığını sembolize eden bir olay olarak değerlendirilmiştir. Bkz. Kemal Olgun, "Osmanlı Meclis-i Mebusan Binası Çırağan Sarayı'nın Yanması ve Yankıları", *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S.13, 2007, s. 115-124.

Daha önce sözünü ettiğimiz Marianne figürü ve onunla özdeşleşen Frig başlığı, devrimci özgürlük ideallerinin Batı'daki en bilinen sembollerindendir. Bu karikatürde yer alan kadın figürünün başındaki başlık formu ve genel duruşu, söz konusu özgürlük alegorilerine görsel olarak yaklaşmaktadır. Kadının bedeninde cisimleşen "efkâr-ı umumiye" temsili, yalnızca Osmanlı bağlamında değil, aynı zamanda evrensel özgürlük ikonografisinin izlerini taşıyarak Meclis-i Mebusan'ın siyasal değerini yüceltir. Bu benzerlik, İkinci Meşrutiyet dönemi görsel kültürünün, kadın imgesi aracılığıyla modern siyasal idealleri Batılı sembollerle harmanladığını göstermektedir.



Şekil 115. Karagöz, S. 160, 9 Kanunusani 1325 [22 Ocak 1910]
Karagöz – Bir kere şuraya bak.. Buna can mı dayanır?...
Efkar-ı Umumiye – Sen merak etme Karagöz.. Bu millet yegane medar-ı selamet olan Meclis-i Mebusan'ı için canını feda eder, bir değil icap ederse bin bina bina eyler.
Karagöz – Oh yüreğime su serptiniz.. O yandıysa var olsun millet.

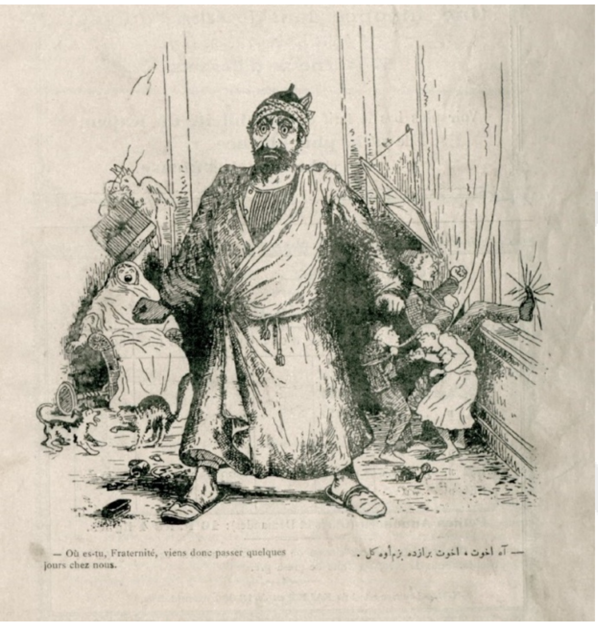
Sonuç olarak, İkinci Meşrutiyet'in ilk yıllarında mizah basınında yaygınlaşan kadın imgeleri, yeni rejimin siyasi ideallerini halka aktarmak için mizah basınının kullandığı temel araçlardan biri olmuştur. 1908'in hemen başında özgürlüğü simgeleyen ve "gerçeküstü bir koruyucu" olarak sunulan kadın figürü, siyasi ortamın sertleşmesiyle birlikte yerini hızla farklı temsillere bırakmıştır. Anayasa değişiklikleri ve askeri müdahalelerin yaşandığı süreçte kadın bedeni, artık “iyileştirilmesi gereken bir hasta” veya “ordunun korumasına muhtaç pasif bir vatan” imgesiyle sunulmaya başlanmıştır. İncelenen karikatürler, kadın figürünün bu dönemde siyasi bir özne olarak değil, erkek egemen siyasetin çatışmalarını ve değişimlerini yansıtan bir sembol olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu sembolik dönüşüm, hürriyet idealinin zamanla nasıl disiplin, kontrol ve otorite odaklı bir yapıya evrildiğinin görsel kanıtıdır.

3.8 Günlük Yaşam İçinde Kadın Temsilleri

İkinci Meşrutiyet dönemi mizah basınında kadın imgeleri çoğunlukla tesettür, moda, modernleşme, toplumsal cinsiyet rollerinin değişimi ve kadınların hak talepleri gibi dönemin tartışmalı başlıkları odağında yer almıştır. Bununla birlikte karikatürlerin önemli bir kısmında kadınlar doğrudan gündelik yaşamın parçası olarak da temsil edilmiştir. Bu karikatürlerde kadın figürü, kimi zaman ev içindeki düzenin koruyucusu ya da ekonomik sıkıntıları dile getiren eş, kimi zaman batıl inançların veya halk kültürünün taşıyıcısı rolünde karşımıza çıkar. Dolayısıyla burada kadın, “bedensel teşhirin” ya da “sahneye çıkışın” değil, gündelik hayatın sıradan rollerinin yansımasıdır.

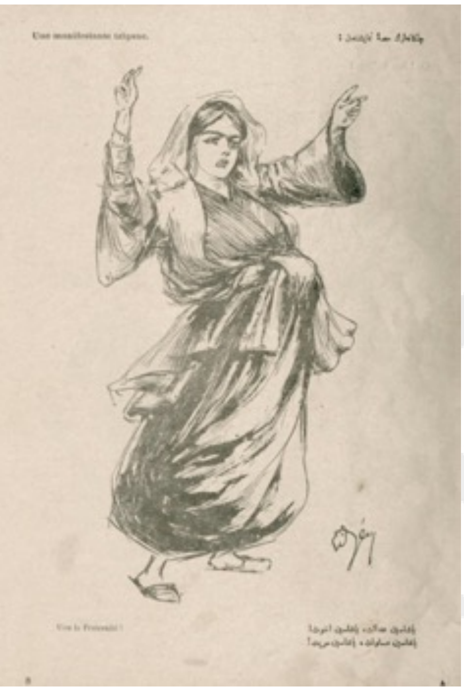
Bu alt bölümde yer verdiğimiz çizimlerde kadın merkezi bir “hiciv nesnesi” olmaktan ziyade, dönemin dönüşümünü izlememize imkân veren gündelik göstergedir: erkeklerin kamusal meşguliyetinin eve yansıması, geçim ekonomisinin kadın üzerinden hesaplanması, yeni rejimin sloganlarının sokağa ve eğlence kültürüne sızması gibi başlıklarda kadın figürü, sahnenin anlamını kuran ama bizzat hedef alınmayan bir unsur olarak işlev görür. Böylelikle karikatürler, kadın üzerinden toplumsal ritmi ve çelişkileri kayda geçirir.

Kalem’in 1908 tarihli bir karikatüründe “Ah uhuvvet, uhuvvet biraz da bizim eve gel” ifadesiyle, İkinci Meşrutiyet’in ilanıyla birlikte toplumda yaygınlaşan *hürriyet–müsavat–uhuvvet–adalet* sloganlarının gündelik yaşamdaki karşılığı hicvedilir. Çizimin merkezinde öfkeli ve “çaresiz” bir erkek figürü yer alırken, arka planda fenalık geçirmiş bir kadın, kavga eden çocuklar, birbirine saldıran kedi ve köpek ile dağınık bir ev tasvir edilmiştir. Böylece “uhuvvet” (kardeşlik) sloganı, ev içindeki kargaşa ve düzensizlikle tezat oluşturacak biçimde kullanılır. Buradaki kadın figürü doğrudan mizahın hedefi değildir; evin dağınıklığı ve otorite boşluğu içinde pasif, çaresiz bir unsur olarak resmedilmiştir. Ancak bu temsille, Meşrutiyet'in coşkulu ideallerinin bireylerin gündelik yaşamına yansımadığı, aksine aile içi düzenin bile sağlanamadığı ima edilmektedir. Kadının fenalık geçirmiş hali, bu düzensizliğin yükünü en çok onun taşıdığına işaret eder. Dolayısıyla karikatür, "uhuvvet" söyleminin kamusal alanda büyük bir coşku yaratmasına rağmen, özel alanda (evin içinde) hiçbir karşılık bulmadığını ve bu çelişkinin en görünür biçimde kadın ve çocukların hayatında ortaya çıktığını vurgular.


— Où es-tu, Fraternité, viens donc passer quelques jours chez nous.
— آه اخوت ، اخوت برازده بزم أوه كل .

Şekil 116. Kalem, S. 9, 16 Teşrinievvel 1324 [29 Ekim 1908]
Ah uhuvvet, uhuvvet biraz da bizim eve gel.

Kalem'in Aralık 1908 tarihli bir diğer karikatüründe, Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte toplumda dolaşıma giren *hürriyet, müsavat, adalet, uhuvvet* sloganları bu kez bir "çingene" kadın figürü üzerinden sunulmuştur. Kadın, karakteristik kıyafeti ve ellerini kaldırarak dans eder hareketlerle çizilmiştir. Alt yazıda, onun dans ederken bu sloganları dile getirdiği belirtilir: "Çingenelerin hassa-i nümayişinden: Yaşasın adalet, yaşasın uhuvvet! Yaşasın müsavat, yaşasın hürriyet!" Burada mizah, siyasal bir söylemin popüler kültür ve folklorik eğlence formlarıyla birleşmesinden doğmaktadır. Çingene kadının oynarken ritim eşliğinde bu sloganları söylemesi, Meşrutiyet'in ideallerinin yalnızca siyasi elitler ya da entelektüel çevreler arasında değil, toplumun her kesiminde —hatta "en alt sosyal sınıfların" temsili olarak karikatürize edilen Çingeneler arasında bile— yaygınlaştığına dair ironik bir imge sunar. Aynı zamanda bu sahne, yüksek politik kavramların gündelik hayatın eğlence diliyle sıradanlaştırıldığını, hatta karikatürize edildiğini göstermektedir. Kadın burada mizahın doğrudan hedefi değildir; daha çok Meşrutiyet'in coşkulu ideallerinin, toplumun her alanına yayıldığı fakat aynı zamanda "hafifletilmiş" bir gösteriye dönüştüğü vurgulanmaktadır. Böylece karikatür, hem halkın Meşrutiyet söylemine katılımını görünür kılar, hem de bu katılımın basitleştirilmiş ve folklorik bir düzeyde kalışını başka bir gözle yansıtır.

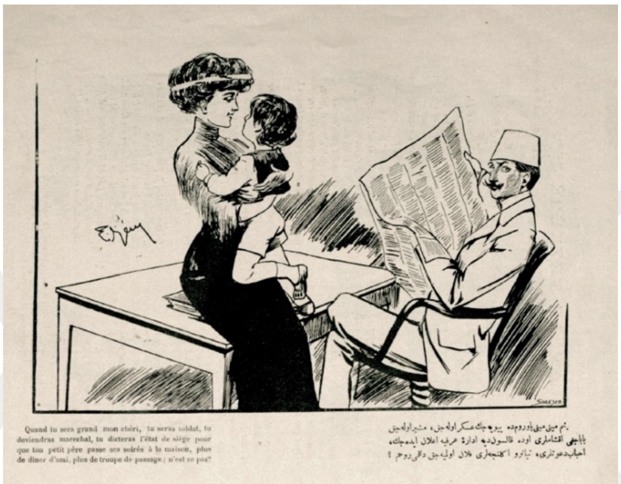


Şekil 117. Kalem, S. 14,20 Teşrinisani 1324 [3 Aralık 1908]
Çingenelerin hassa-i nümayişinden:
Yaşasın adalet, yaşasın uhuvvet!
Yaşasın müsavat, yaşasın hürriyet!

Kalem'in Nisan 1909 tarihli başka bir karikatüründe, ev içi hayat ve aile düzeni hicvin merkezine alınır. Karikatürde bir kadın, kucağında çocuğu ile kocasına hitap etmektedir. Kadın, çocuğun geleceğine dair beklentilerini dile getirirken, aynı zamanda kocasına ince bir sitem yöneltir: "Benim mini mini yavrum da büyüyecek asker olacak, müşir olacak… Babacığı akşamları eve gelsin diye idare-i örfiye ilan edecek, ahbap davetleri, tiyatro eğlenceleri falan olmayacak değil mi ruhum?"

Burada mizahın kaynağı, eşini doğrudan eleştirmek yerine çocuğun geleceği üzerinden dolaylı bir dille sitem eden kadının konuşmasıdır. Kadın, evin iç düzenini ve aile bütünlüğünü korumaya çalışan figür olarak resmedilirken, erkek figür gazeteye dalmış halde edilgen biçimde oturur. Karikatür aynı zamanda Meşrutiyet dönemi

İstanbul'unda erkeklerin dışarıda eğlenceye, tiyatrolara, arkadaş toplantılarına fazla zaman ayırdığına dair toplumsal eleştiriyi gündelik bir aile sahnesi üzerinden dile getirir. Kadın, evin içinden konuşarak "ideal aile babası" modelini hatırlatır; fakat bu hatırlatma, dolaylı ve ironik bir biçimde toplumsal eleştiriye dönüşür. Dolayısıyla bu karikatür, Meşrutiyet mizahında kadının yalnızca erotik ya da grotesk bir obje değil, gündelik hayatın içinde ahlaki denetim ve toplumsal eleştirinin aracı olarak da kullanıldığını göstermektedir.

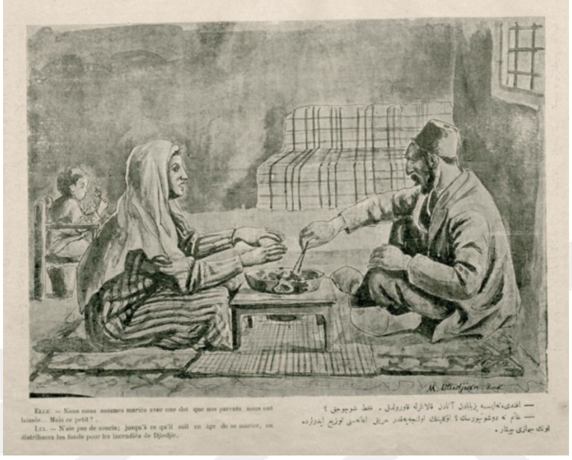

Quand tu sera grand mon chéri, tu seras soldat, tu deviendras marechal, tu dicteras l'état de siège pour que ton petit père passe ses soirés à la maison, plus de diner d'ami, plus de troupe de passage; n'est ce pas?

Şekil 118. Kalem, S. 38, 31 Mayıs 1325 [13 Nisan 1909]
Benim mini mini yavrum da büyüyecek asker olacak, müşir olacak babacığı akşamları eve gelsin diye idare-i örfiye ilan edecek, ahbap davetleri, tiyatro eğlenceleri falan olmayacak değil mi ruhum?

Yine *Kalem* dergisinin Ocak 1909 tarihli karikatüründe bir Osmanlı ailesi, evin içinde oldukça mütevazı koşullarda resmedilmiştir. Ortada yere serilmiş bir sofra, sağda fesli bir erkek, solda geleneksel kıyafetli bir kadın ve arka planda küçük bir çocuk görülür. Kadın, eşine kaygıyla sorar: "Efendi, neyse biz babadan anadan kalanlarla kavrulduk. Fakat şu çocuk?" Erkek ise kayıtsız bir tavırla yanıt verir: "Hanım ne düşünüyorsun? O gelinlik oluncaya kadar harîk iânesini tevzi ederler." Buradaki "harîk iânesi" ifadesi, dönemin İstanbul'unda sık sık çıkan büyük yangınlardan sonra mağdurlara yapılan para yardımlarına gönderme yapar.[562] Erkeğin bu sözü, hem devletin sosyal yardımlarına yönelik alaycı bir eleştiridir hem de aile babasının ekonomik çaresizliğini ironik bir şekilde gözler önüne serer. Çocuğun geleceği, eğitim ya da emek üzerinden değil, bir felaketin ardından dağıtılacak yardımlara bağlanmaktadır. Kadın figürü burada merkezdedir çünkü sorusuyla hem aile içi endişeyi hem de geleceğe dair kaygıyı dile getirir. Bu karikatür, gündelik yaşam içinde kadınların yalnızca ev içi rollerinin değil, aynı zamanda ailenin geleceğini sorgulayan ve gündelik sıkıntıları dile getiren bir "ses" olarak da temsil edildiğini gösterir.

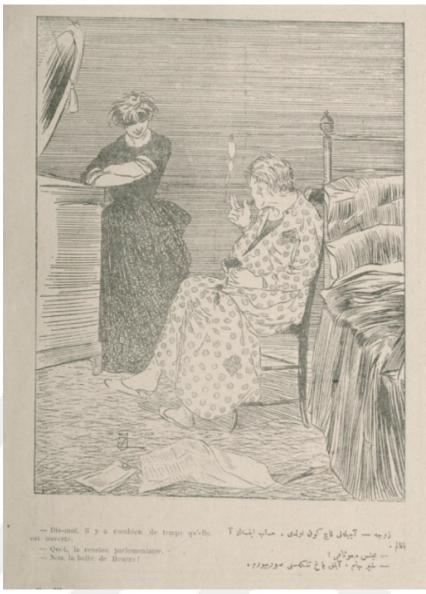
---

[562] 1908 yılındaki büyük yangınlar sonrasında da Dahiliye Nezareti bünyesinde yardım komisyonları kurulmuş, padişah, devlet erkanı ve uluslararası kuruluşların katılımıyla toplanan nakdi yardımlar oluşturulan listeler üzerinden yangınzedelere dağıtılmıştır. Dönemin yangın felaketleri sonrasında kurulan yardım komisyonları, toplanan bağışların miktarı ve dağıtım süreçlerine dair detaylı bir inceleme için bkz. Evrim Şencan Gürtunca, "Fransızca Basında 1908 Yılı İstanbul Yangınları: Le Moniteur Oriental Örneği", *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, C. 6, S. 9, 2020, s. 96-97, 101.


M. Utudjian. Zinc
Elle. — Nous nous sommes mariés avec une dot que nos parents nous ont laissée... Mais ce petit ? ..
Lui. — N'aie pas de soucis; jusqu'à ce qu'il soit en âge de se marier, on distribuera les fonds pour les incendiés de Djirdjir.
— افندی، نه ایسه بز بابادن آنادن قالانلرله قاورولدق . فقط شو چوجق ؟
— خانم نه دوشونیورسك ؟ اوكلینك اولنجه‌یه قدر حریق اعانه‌سی توزیع ایدرلرده
اونك جهازی چیقار .

Şekil 119. Kalem, S. 21, 8 Kanunusani 1324 [21 Ocak 1909]
- *Efendi, neyse biz babadan anadan kalanlarla kavrulduk. Fakat şu çocuk?*
- *Hanım ne düşünüyorsun? O gelinlik oluncaya kadar harik ianesini tevzi ederler.*

Yine *Kalem*'de yayınlanan, Kasım 1909 tarihli başka bir karikatürde ise ev içinden bir sahne betimlenmiştir: Kadın kocasına "Açılalı kaç gün oldu, hesap etsene bakalım" diye sorar. Adam ise karısının bu sorusunu "Meclis-i Mebusan mı?" diye yanıtlar. Aslında kadın mutfakta kullandıkları yağ tenekesini ne zaman açtıklarını sorar. Burada mizah, iki farklı "hesap" anlayışının çakışmasından doğmaktadır. Erkek, siyasal hayatın sembolü olan Meclis-i Mebusan üzerinden bir yanıt verirken; kadın, doğrudan evin ekonomik gerçekliği olan yağ tenekesinin bitiş süresine işaret eder. Bu çarpışma, İkinci Meşrutiyet sonrasındaki toplumsal hayatın iki temel eksenini gösterir: siyasal özgürlük tartışmaları ile gündelik yaşamın geçim derdi. Kadın figürü burada alay konusu edilmez; aksine, ev içi ekonomiyi gözeten, bütçeyi takip eden kişi olarak ön plana çıkar. Karikatür, erkeklerin siyasete, gazetelere, meclis tartışmalarına yönelen ilgisiyle kadınların evin geçim yükü arasındaki farkı ironik biçimde vurgular. Böylece, gündelik hayatın cinsiyet temelli işbölümünü gözler önüne serer: siyasal alan erkeklere, ekonomik idare ve evin düzeni kadınlara aittir. Meşrutiyetin ilanının ardından Osmanlı maliyesi ciddi bir dar boğaza girmiş, vergilerin toplanmasında yaşanan zorluklar ve fiyat artışları halkın temel tüketim maddeleri (yağ, ekmek, şeker vb.) üzerinden doğrudan hissedilmiştir.[563] Kadının yağ tenekesi üzerinden kurduğu cümle, sadece evin bütçesini değil, imparatorlukta yaşanan ekonomik daralmayı da sembolize eder. Sonuç olarak, bu çizim kadın imgesini gündelik hayatın asli denge unsuru olarak gösterir: siyasal idealizm ile maddi gerçeklik arasındaki mesafeyi hatırlatan "pratik" bir sestir.

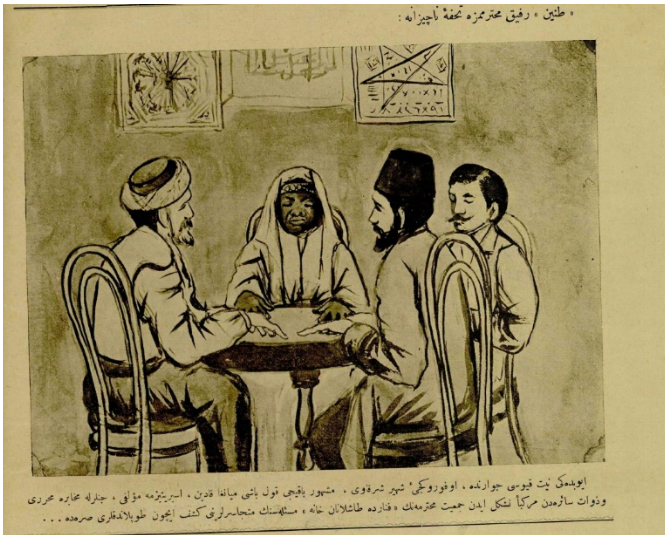

— Dis-moi, il y a combien de temps qu'elle est ouverte.
— Quoi, la cession parlementaire.
— Non, la boîte de Beurre !
زوجه — آچیله‌لی قاچ کون اولدی ، حساب ایتسه‌نه باقالم .
— مجلس مبعوثانمی ؟
— خیر جانم ، آیلق یاغ تنکه‌سنی صورییورم .

Şekil 120. Kalem, S. 63, 12 Teşrinisani 1325 [25 Kasım 1909]
Zevce – Açılalı kaç gün oldu, hesap etsene bakalım.
- *Meclis-i Mebusan mı?*
- *Hayır canım, aylık yağ tenekesini soruyorum.*

Ağustos 1910'da *Hayal-i Cedid'*de yayımlanan aşağıdaki karikatür, *Tanin* gazetesinin haber yapma biçimini hicveder. Karikatürde, "Fener'de taşlanan ev" meselesini çözmek için toplanmış bir grup falcı, üfürükçü ve ispiritizma meraklısı betimlenir. Böylece *Tanin*'in haber anlayışı, dedikodulara ve batıl inanışlara dayanan bir pratik olarak alaya alınmaktadır. Bu sahnede yer alan "meşhur bakıcı Meyyange kadın" figürü, falcı/üfürükçü kadın tipinin mizahi bir temsili olarak dikkat çeker. Burada da kadın doğrudan hicvin merkezinde değildir; daha çok *Tanin*'in "güvenilmezliğini", batıl inanışlarla eşdeğer bir zemine indirgeyerek görünür kılan sembolik bir unsur işlevi görür. Dolayısıyla kadın figürü, gündelik yaşamın batıl inanç ve şarlatanlık pratiklerini temsil eden yan karakter olarak kullanılmış; mizahın odağı ise basın, kamuoyu ve dedikodu arasındaki ilişkiye yönelmiştir.

---

[563] Aykut Kansu, *İttihatçıların Rejim ve İktidar Mücadelesi…*, s. 238.


«طنين» رفيق محترممزه تحفهٔ ناچيزانه:
ایوبده‌کی نیت قیوسی جوارنده ، اوفوروکجی شهیر شرقاوی ، مشهور باقیجی قول باشی میانغا قادین ، اسپریتیزمه مؤلفی ، جنلرله مخابره محرری
وذوات سائره‌دن مرکباً تشکل ایدن جمعیت محترمه‌نك «فنارده طاشلانان خانه» مسئله‌سنك متجاسرلرینی کشف ایچون طوپلاندقلری صره‌ده . . .

Şekil 121. Hayal-i Cedid, S. 41, 24 Temmuz 1326 [6 Ağustos 1910]
Tanin" Refik-i muhtememizе (?) tahfa-i naçizane(?)
Eyüp'teki Niyet Kuyusu civarında, üfürükçü Şehr-i Şerkavi, meşhur bakıcı Göl başı meyanga (?) kadın, ispiritizma müellifi, cinlerle muhabere muharriri (?) ve zevat-ı zaireden mürekkebe-i teşkil eden cemiyet-i muhtemenin "Fener'de taşlanan hane" meselesinin mütecasirlerini keşif için toplandıkları sırada…

Sonuç olarak, gündelik hayatı konu edinen bu karikatürlerde kadın figürü doğrudan hicvin odağında değil, anlatıyı taşıyan yan unsur olarak karşımıza çıkar. Ancak bu yan roller aracılığıyla, dönemin kadınının özel ve kamusal alanda nasıl göründüğüne ve hangi toplumsal kodlarla temsil edildiğine dair dolaylı ama dikkat çekici ipuçları sunulmaktadır.

4 IV. BÖLÜM: BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE MİLLİ MÜCADELE DÖNEMİ MİZAH BASININDA KADIN İMGESİ

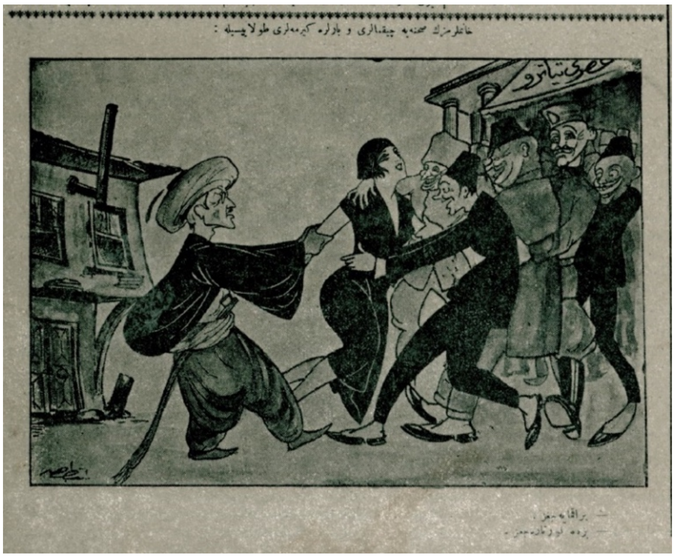
Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele dönemleri, Osmanlı toplumunun toplumsal cinsiyet rejiminin hem pratikte hem de tahayyülde köklü biçimde dönüştüğü yıllar olmuştur. Savaşın yarattığı demografik, ekonomik ve sosyal kırılmalar yalnızca gündelik hayatı değil, kadın ve erkek kimliklerinin sınırlarını da yeniden tarif etmiş; bu dönüşümün en görünür kayıtları ise dönemin mizah basınında yer alan kadın temsilleri olmuştur. Karikatürler, kadın bedenini yalnızca bir birey değil, toplumsal değişimin, ulusal kaygıların ve kültürel çatışmanın görsel bir ideolojik yüzeyi olarak konumlandırmıştır.

Bu nedenle, 1914–1923 arası mizah basını, kadın imgesinin aynı anda hem modernlik, hem tehdit hem cazibe hem de ulusal mücadele sembolü hâline geldiği benzersiz bir repertuar sunar. Bu dönemin karikatürlerinde kadın imgelerinin erotize edilmesi, çoğu zaman doğrudan bir arzu nesnesi üretmekten ziyade, modernleşmenin yarattığı kültürel kırılmaları görünür kılan bir toplumsal kaygı alanı olarak kurgulanmıştır. Kısa etek, dar elbise, şapka, iskarpin gibi Batılı kıyafet unsurları kadın bedenini hem cazibenin hem de “tehlikenin” işaretlerine dönüştürmüş; böylece modern görünüm, kamusal alanda kadın varlığı etrafında gelişen endişelerin başlıca görsel tetikleyicisi olmuştur. Erotikleştirmenin ardında yer alan bu “toplumsal tedirginlik”, karikatürlerdeki kadın figürünü sadece bedensel bir imge değil, modernliğin krizini taşıyan sembolik bir alan hâline getirir.

Savaş koşullarıyla birlikte kadınların kamusal alanda görünürlüğünün artması, mizah dergilerinde hem hayranlık hem de huzursuzluk üreten temsiller doğurmuştur. Bu ikircikli yaklaşımın en çarpıcı örneklerinden biri, 22 Ekim 1923 tarihli *Zümrüdüanka*’da yayımlanan “Hanımlarımızın sahneye çıkmaları ve barlara girmeleri dolayısıyla” başlıklı karikatürdür. Karikatürde modern giyimli bir kadın, iki zıt erkek grubunun arasında adeta bedensel bir çekişme nesnesine dönüşür. Bir yanında, cübbesi ve sarığıyla muhafazakârlığı, geleneksel değerleri ve kadının “mahrem alana” ait olması gerektiği fikrini temsil eden bir erkek[564] yer alır; arkasındaki ev figürü bu mahremiyet vurgusunu pekiştirir. Kadını kolundan çekerek "Bırakmayacağız" diyen bu figür, değişen kadın kimliğini geri çekme arzusunun görsel karşılığıdır. Öte yanda ise "Asri Tiyatro" tabelasıyla modernleşmeyi, kültürel dönüşümü ve kamusal görünürlüğü temsil eden bir grup erkek bulunur. Onlar da kadını sahnenin içine, yani modern kamusal alanın merkezine doğru çekerek "Biz de kurtaracağız" demektedir. Bu sahne, modernlik ile muhafazakârlık arasında sıkışan kadın bedeninin, her iki tarafın da kendi ideolojik amaçları doğrultusunda "kurtarılması gereken" bir nesne hâline getirildiğini gösterir. Böylece karikatür, dönemin kadın tartışmalarının yalnızca ahlaki veya kültürel değil, aynı zamanda erkek tahakkümünün farklı biçimleri arasında bir çekişme olduğunu açık biçimde ortaya koyar. Kadın bedeni burada hem modernleşme iddiasının hem geleneksel korumacılığın taşıyıcısı hâline gelir; her iki söylem de kadını özne olarak değil, üzerinde müzakere edilen bir sembol olarak konumlandırır.

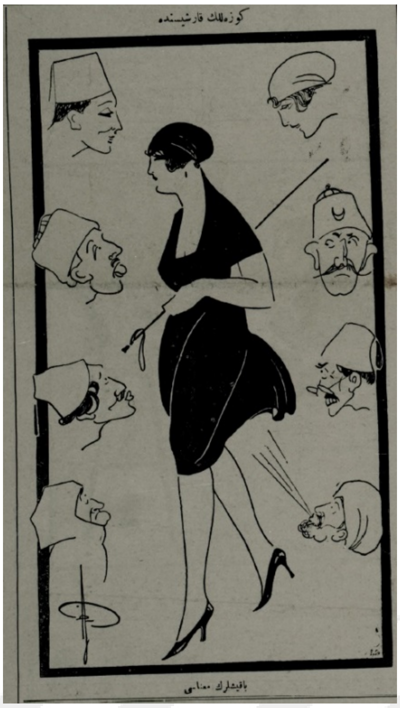
---

[564] 1923 yılı, Türk kadınının sahnede yer alması önündeki engellerin kalktığı ve toplumsal alanda görünürlük kazandığı bir döneme işaret etmektedir. 31 Temmuz 1923'te Bedia Muvahhit'in Mustafa Kemal Paşa'nın huzurunda sahneye çıkmasıyla Türk kadını tiyatrodaki yerini almış; aynı yıl kadınlar sinemada da kendilerini göstermeye başlamıştır. Bkz. Gülfem Adile Şankaya, *Atatürk Dönemi Türk Tiyatrosu: Afife Jale ve Kadın Tiyatrolar*, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2020, s. 58. Kadınların sahneye çıkması ve barlara girmesi gibi kamusal alandaki bu yeni konumlanışları, dönemin basınında farklı görüşlerin ortaya çıkmasına ve tartışmaların yürütülmesine zemin hazırlamıştır. Karikatürde kadını geleneksel mahrem alana geri çekmeye çalışan sarıklı ve cübbeli figürün, dönemin en dikkat çeken muhafazakâr kalemlerinden olan *Tevhid-i Efkâr* başyazarı Velid Ebüzziya'yı temsil ettiği düşünülmektedir. Bu ihtimal, çizimdeki figürün Ebüzziya'nın fiziksel özellikleriyle benzerlik göstermesinin yanı sıra yazarın dönemin Batılılaşma pratiklerine karşı yürüttüğü muhafazakâr muhalefetle de desteklenmektedir. Örneğin 25 Haziran 1921 tarihli "Tiyatro ve Sinemalardaki Münasebetsizlik" başlıklı yazıda "…tiyatro ve sinemalar ve diğer eğlence mahalleri… bu gibi yerlerde ve hususiyle Beyoğlu sinemalarında, hanımlarımız, erkekler, bilhassa ağyar erkekleri ile yanyana oturmaları ne diyanet-i İslamiye ve ne de adet-i içtimaiye ve milliyemizin katiyen müsaade ve tahammül edemeyeceği elim ve vahim hallerdir…" demektedir. Yazının devamında kadınların bu tür yerlere gitmelerini engelleyecek tedbirler alınması için çağrıda bulunulur. Ardından konu bir tartışmaya dönüşerek, destek veren okur mektuplarıyla ve farklı gazetelerden gelen tepkilerle yazı dizisi halinde devam eder.


خانملرمزك صحنه‌یه چیقمالری و بارلره کیرمه‌لری طولاییسیله :
عصری تیاترو
— براقامیه‌جغز !
— بزده قورتاره‌جغز .

Şekil 122. Zümrüdüanka, S. 82, 22 Teşrinievvel 1339 [1923]
Hanımlarımızın sahneye çıkmaları ve barlara girmeleri dolayısıyla
- *Bırakmayacağız.*
- *Biz de kurtaracağız.*

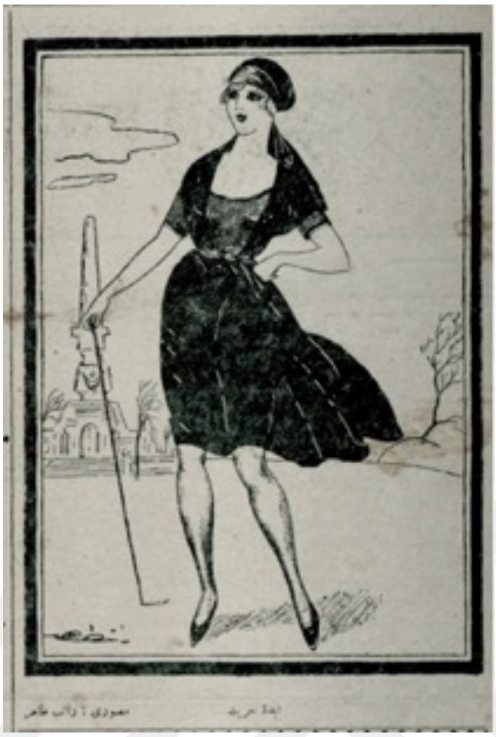
Kadın bedeni üzerine kurulan görsel tüketim biçimi, dönemin hemen tüm mizah dergilerinde tekrar eden bir temadır. *Ayine*'nin 1922 tarihli "Güzellik karşısında: Bakışların manası" karikatürü bu görsel tüketimin en yoğun örneklerinden biridir. Modern giyimli genç bir kadın, çevresinde toplanan farklı toplumsal tiplerin bakışlarına maruz kalır: çapkınca bakan genç erkek, dil çıkaran serseri, öpücük atan adam, eteğini üflemeye çalışan yaşlı sarıklı figür, sert bakışlı bir polis memuru ve hem şaşkınlık hem öfke taşıyan bir kadın ile ifadesiz ama yakından gözleyen bir diğer kadın. Bu bakış çeşitliliği, modern kadının tek bir anlam taşımadığını; aksine arzu, ahlaki tepki, denetim isteği, kıskançlık ve korku gibi farklı duygu ve ideolojik pozisyonların projeksiyonu hâline geldiğini gösterir. Karikatür, genç kadını merkezde edilgin bir konuma yerleştirirken etrafındaki figürlerin her biri kendi bakışıyla onu tanımlar, sınırlar veya anlamlandırır. Böylece çizim, modern kadın imgesi etrafında üretilen cinselleştirme, ahlaki kaygı ve toplumsal huzursuzluk temalarının güçlü bir ifadesi hâline gelir.



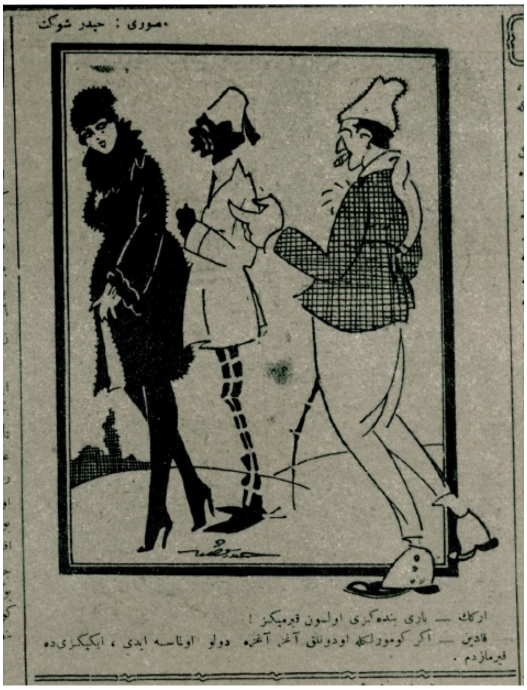
Şekil 123. Ayine, Numara 39 - 15 Mayıs 1338 (15 Mayıs 1922)
Güzellik karşısında
Bakışların manası

Bu erotik ve yarı-erotik temsillerin dikkat çeken bir boyutu da kadın görünürlüğünün artmasıyla birlikte karikatürlerde belirginleşen erkek mağduriyeti söylemidir. Modern kadın karşısında erkek figürü kimi zaman tedirgin, kimi zaman şaşkın, kimi zaman da konum kaybetmiş bir özne olarak çizilir. Bu görsel dil, modernleşme sürecinin erkek kimliği üzerindeki etkilerini mizahi bir kırılganlıkla işler; erkek, kamusal alanı ve toplumsal otoriteyi paylaşmak zorunda kaldıkça karikatürlerde daha edilgin, geri çekilen ve çoğu kez alay konusu olan bir pozisyona yerleştirilir. Böylece kadınların görünürlüğü sadece arzuyu değil, aynı zamanda erkek iktidarının sarsılmasına dair kültürel bir endişeyi de tetikler.

Öte yandan, *Akbaba*'nın 22 Ocak 1923 tarihli "Abide-i Hürriyet" karikatürü, özgürleşen kadını bir anıtın merkezine yerleştirerek İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e uzanan özgürlük ideallerini kadın bedeni üzerinden simgeleştirir. Bu temsil, kadınların yalnızca toplumsal tartışmaların konusu değil, aynı zamanda modernleşme ideallerinin görsel taşıyıcısı olarak önem kazandığını gösterir. Aynı tarihte *Zümrüdüanka*'da yayımlanan başka bir karikatürde ise evin "odunluk ve kömürlük" metaforu üzerinden kurulan diyalog, erkeklerin hem cinsellik hem iktidar alanında kadın karşısındaki konum kaybını mizahileştirir; bu da dönemin erkek öznesinin dönüşüm karşısındaki kırılganlığını ifade eden önemli bir örnektir.


مصوری : راتب طاهر
ابدۂ حریت

Şekil 124. Akbaba, S. 14, 4 22 Kanunusani 1339 [1923]
"*Abide-i Hürriyet*"


مصوری : حیدر شوکت
ارکك — باری بنده‌کزی اولسون قیرمیکز !
قادین — اگر کومورلك اودونلق آغز آغزه دولو اولماسه ایدی ، ایکیکزی ده قیرمازدم .

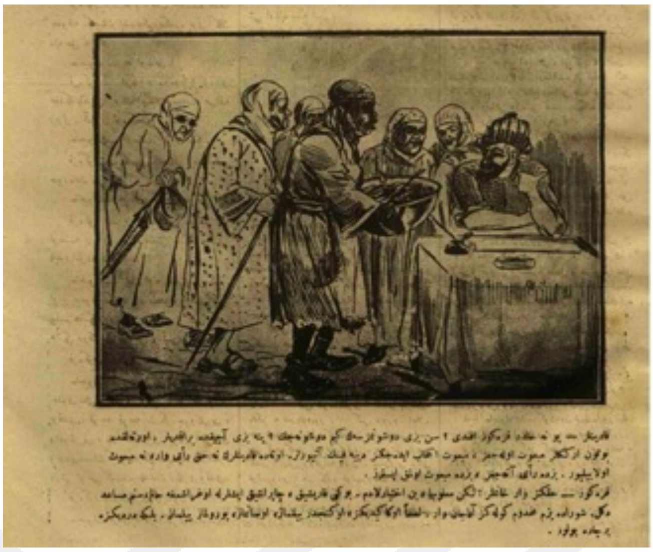
Şekil 125. Zümrüdüanka, S. 4, 22 Kanunusani 1339 [1923]
Erkek – Bari bendenizi olsun kırmayınız!
Kadın – Eğer kömürlük de odunluk da ağız ağıza dolu olmasaydı ikinizi de kırmazdım.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında kadınların siyasal haklar, özellikle de oy hakkı etrafında ses yükseltmeye başlaması, dönemin mizah basınında belirgin bir karşılık bulur. Mizah dergileri, bu tartışmaları çoğunlukla ciddiye alan bir platform olmaktan ziyade, kadınların siyasal talepkârlığını, üstten bakan ve çoğu zaman küçümseyici bir dille karikatürize eden mecralar olarak öne çıkar. Daha sonra inceleyeceğimiz pek çok örnekte olduğu gibi, bu yayınlarda kadınların oy hakkı talebi kimi zaman "naif bir heves", kimi zaman "toplumsal düzeni tehdit eden bir aşırılık", kimi zaman ise "kadının haddini aşması" şeklinde kodlanır; erkek figürü ise çoğu kez meseleyi hafifleterek etkisizleştiren konumda resmedilir. Böylece kadınların siyasal hak mücadelesi kamusal gündeme taşınsa da popüler basında sistematik biçimde mizahi bir çerçeve içine çekilir. Bu bağlamda *Karagöz*'ün 22 Ekim 1919 tarihli karikatürü, kadınların oy hakkına ilişkin erken taleplerin popüler kültürdeki ilk yansımalarından biridir. Çizimde geleneksel giyimli, çoğu yaşlı Anadolu kadınını temsil eden bir grup kadın, Karagöz'ün etrafında toplanarak erkeklerin "mebus olacağız, rey vereceğiz" diye etrafta dolaştığını; buna karşılık kendilerinin ne seçme ne seçilme hakkına sahip olduklarını hatırlatır. "Biz de rey atacağız, biz de mebus olmak isteriz" sözleriyle doğrudan siyasal hak talebinde bulunurlar. Karagöz'ün "Ben ihtiyarladım… Gidiniz bizim mahdum köleniz afacana" şeklindeki cevabı ise, kadınların taleplerini ciddiye almayan, meseleyi belirsiz bir "genç kuşağa" havale eden tipik bir ataerkil-himayeci mizah tonunu yansıtır.

Bu karikatür, 1919 Son Osmanlı Mebusan Meclisi seçimleri sürecindeki kadın oy hakkı tartışmalarıyla doğrudan bağlantılıdır. Tam da bu tarihlerde *Vakit* gazetesi, "Türk Kadınına Seçim Hakkı Verilmeli mi?" başlıklı geniş kapsamlı bir anket düzenlemekte; Amerikan Koleji, Dârülmuallimât, Bezm-i Âlem Sultanisi gibi kurumların öğretmen ve öğrencileri ile Asrî Kadınlar Cemiyeti temsilcileri oy hakkı konusunda görüş bildirmektedir.[565] Karikatürün bu tartışmalarla eşzamanlı olarak yayımlanmış olması, kadınların siyasal taleplerinin yalnızca aydın çevrelerde değil, popüler basında da görünür hâle geldiğini göstermesi bakımından önemlidir. *Karagöz*'ün bu karikatürü ve daha sonraki bölümlerde incelenecek diğer karikatürler, dönemin toplumsal cinsiyet rejiminde kadınların siyasal özneleşme çabalarının nasıl alımlandığına dair değerli bir görsel belge niteliği taşır.

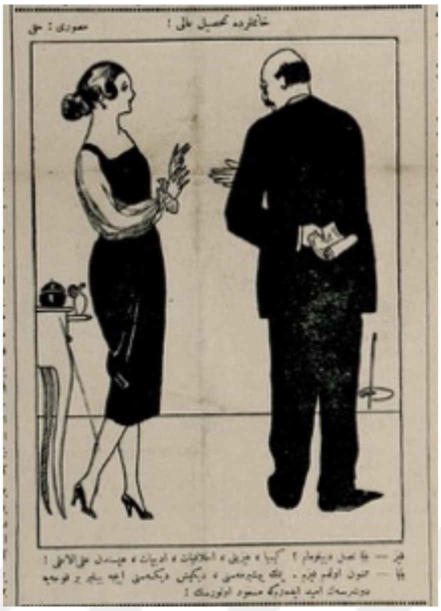
---

[565] Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için Bkz. Serkan Tuna, "Son Osmanlı Mebusân Meclisi Seçimleri Sürecinde Siyasi Bir Anket: Türk Kadınına Seçim Hakkı Verilmeli mi?", *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C. 12, S. 23, 2016, s. 25-52.



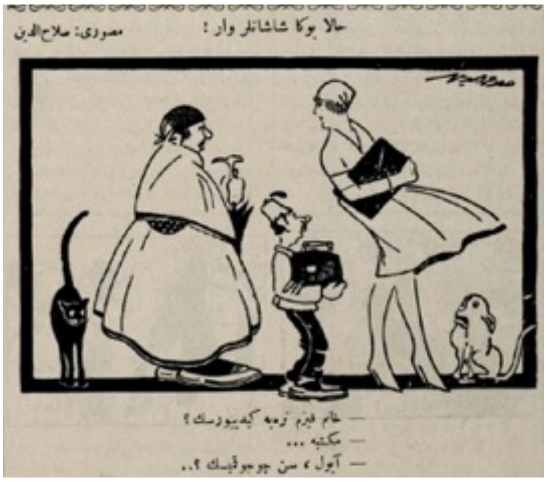
Şekil 126. Karagöz, S. 1215, 22 Teşrinievvel 1335 [1919]
Kadınlar – Bu ne haldir Karagöz efendi? Sen bizi düşünmezsen kim düşünecek? Yine bizi açıkta bıraktılar. Ortalıkta bütün erkekler mebus olacağız, mebus intihap edeceğiz diye fink atıyorlar. Ortada kadınların ne hakk-ı reyi var ne mebus olabiliyor. Biz de rey atacağız, biz de mebus olmak isteriz.
Karagöz – Hakkınız var hanımlar! Lakin malum ya ben ihtiyarladım. Bu gibi karışık, çapraşık işlerle uğraşmaya halim, senem müsait değil. Şurada bizim mahdum köleniz afacan var. Lütfen ona gidiniz, o gençtir bıkmaz, usanmaz, yorulmaz, yılmaz. Belki derdinize bir çare olur.

Kadınların eğitim alanındaki görünürlüğü de toplumsal cinsiyet rollerinin dönüşümü bağlamında mizahın hedefi hâline gelmiştir. *Aydede*’nin 8 Mayıs 1922 tarihli karikatüründe, yüksek öğrenimini tamamlamış genç bir kadın babasına gururla “Kimya, fizik, ahlakiyat, edebiyat… hepsinden âlîü’l-âlâ!” diyerek başarılarını sıralar; ancak babasının cevabı bu kazanımları bir anda görünmez kılar: “Memnun oldum kızım. Yemek pişirmesini, dikiş dikmesini iyice bilir bir kocaya düşersen ümit ederim mesut olursun!” Bu diyalog, kadının akademik başarısının erkek gözünde hiçbir karşılığı olmadığını, “asıl değerli bilgi”nin hâlâ ev içi emek ve uyum beklentileriyle tanımlandığını hicveder. Karikatür, kadınların kamusal alandaki bilgi ve yetkinlik iddiasının, ataerkil düzen tarafından nasıl ev içi rollerin sınırlarına geri itilerek anlamdan yoksunlaştırıldığını çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Benzer şekilde aynı yıl yayımlanan “Hâlâ buna şaşanlar var!” karikatüründe modern kıyafetli bir genç kadın “Mektebe gidiyorum” dediğinde yaşlı kadının “Sen çocuk musun?” tepkisi, kamusal öğrenme hakkının bir tür toplumsal “aykırılık” olarak görüldüğünü yansıtır. Bu iki karikatür, savaş ve işgal yıllarında kadınların kamusal hak kazanımlarının, toplumda bir statü gerilimi yarattığını hiciv yoluyla ortaya koyar.


خانملرده تحصیل عالی!

Şekil 127. Aydede, S. 37, 8 Mayıs 1338 [1922]

- *Hanımlarda tahsil-i ali!*
- *Kız – Baba nasıl diplomam? Kimya, fizik, ahlakiyat, edebiyat, hepsinden ali-ül-ala!*
- *Baba – Memnun oldum kızım. Yemek pişirmesini, dikiş dikmesini iyice bilir bir kocaya düşersen ümit ederim mesut olursun!*
-


حالا بوكا شاشانلر وار!
مصوری: صلاح‌الدین
— خانم قیزم نره‌یه گیدیورسڭ؟
— مکتبه...
— آیول، سن چوجوقمیسڭ؟..

Şekil 128. Aydede, S. 74, 14 Eylül 1338 [1922]
Hala Buna şaşanlar var
– Hanım kızım nereye gidiyorsun?

- *Mektebe…*
- *Ayol, sen çocuk musun*?..

Savaşın siyasal ve askeri boyutları, dönemin mizah basınında zaman zaman kadın figürü üzerinden alegorik bir dille anlatılmış; özellikle de milliyetçi duyguların yoğunlaştığı anlarda *Anadolu kadını*, vatanın annesi, taşıyıcısı veya vicdanı olarak sembolleştirilmiştir. Bu çizimlerde kadın, gündelik hayatta hicvedilen asri ve kentli kadın tipolojisinin aksine, doğrudan ulusal iradenin, fedakârlığın ve sabrın beden bulmuş hâli olarak konumlandırılır. Mizah basınındaki bu metaforik kullanım, kadın bedeninin yalnızca toplumsal cinsiyet tartışmalarının değil, aynı zamanda ulusal duygulanımın da başlıca taşıyıcısı olarak kurgulandığını gösterir. *Karagöz*'ün 27 Aralık 1922 tarihli "Anadolu'nun Sabrı Tükendi" karikatürü, yüceltilmiş *Anadolu kadını* figürünün çarpıcı bir örneğidir. Buradaki kadın doğrudan "vatan"ı değil, siyasal söylemde tezahür eden "vatanın anası/ninesi" konumunu temsil eder: fedakâr, sabırlı, savaşın yükünü sırtlamış ve ulusun ahlaki sesini taşıyan bir figür. Mudanya Mütarekesi'nin ardından barış görüşmelerinin uzamasına duyulan toplumsal sabırsızlığı Mustafa Kemal Paşa'ya hitaben dile getirir: "Oğullarım İzmir'i iki haftada aldılar paşam; bu Frenk diplomatları ne tuhaf insanlar, bir ay geçti, ağızlarından bir laf alınmadı!" Mustafa Kemal Paşa'nın "Ben daha mahmuzlarımı çıkarmadım" cevabı, karikatüre belirgin bir propaganda tonu kazandırır; ulusal kararlılığın sürdüğünü halkın ağzından doğrulatır. Bu temsil, mizah basınının aynı dönemde sıklıkla küçümsediği, erotikleştirdiği veya ahlaki paniklerle[566] ilişkilendirdiği modern şehirli kadın imajından tamamen farklıdır. Anadolu kadını burada hem ahlaki otoriteyi hem de ulusal duygulanımı taşır; mizahi bir unsur değil, siyasal söylemi güçlendiren bir figürdür. Bu durum, daha sonra inceleyeceğimiz "İstanbul hanımları" tipinin karşısına idealleştirilmiş bir "halk kadını" figürünün yerleştirilmesiyle kurulan söylemsel ayrışmanın savaş yıllarındaki en belirgin örneklerinden biridir.

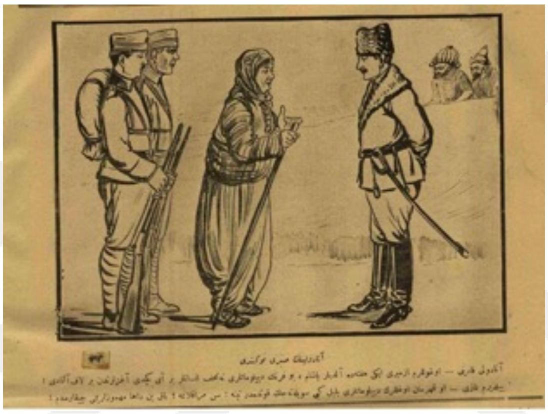
1 Ağustos 1923 tarihli *Karagöz*'de yayımlanan "Seferden Dönüş" karikatürü ise Anadolu kadını temsilinin bir başka türünü sunar. Burada figür bir "anne" değil, bir sevgili olarak karşımıza çıkar. Askerin "Güzel Ayşe"ye hitaben söylediği dizeler —hasret, sadakat, bekleyiş ve kavuşma temaları— savaşın duygusal hafızasını Anadolu kadını üzerinden kurar. Bu kadın figürü de şehirli modern kadınla keskin bir karşıtlık içindedir: sade, makbul, duygusal sadakatiyle anlam kazanan bir Anadolu

---

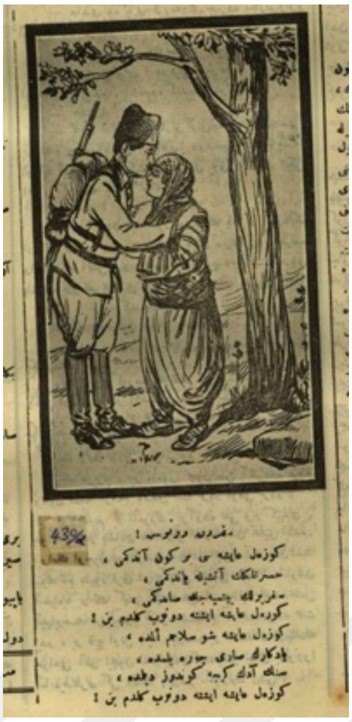
[566] Sosyolojik bir kavram olarak ahlaki panik (moral panic), toplumun yerleşik değerlerine veya çıkarlarına tehdit oluşturduğu düşünülen bir durumun, grubun ya da kişinin kitle iletişim araçları tarafından abartılı, basmakalıp ve stilize bir biçimde sunulmasıyla ortaya çıkan kolektif endişe halini ifade eder. Kavramın kurucu ismi Stanley Cohen'e göre, bu süreçte belirli toplumsal figürler "halk düşmanları" olarak inşa edilir. Erken Cumhuriyet ve mütareke dönemi mizah basınında "modern/asri şehirli kadın" imajı; giyim kuşamı, eğlence hayatı ve kamusal görünürlüğü ile toplumsal yozlaşmanın simgesi haline getirilerek sıklıkla bir ahlaki panik nesnesi olarak kurgulanmıştır. Bkz. Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, Routledge, London, 2002 [1972].

kadını imgesidir; ancak bu örnekte doğrudan bir ulusal sembolleştirme (vatanın bedeni vb.) yoktur. Yine de savaş söyleminin duygusal yükünü taşıyan, toplumsal dayanıklılığı somutlaştıran bir temsil olarak işlev görür.

Her iki karikatür birlikte ele alındığında, mizah basınının Milli Mücadele yıllarında Anadolu kadınını istisnai bir yüceltilmiş figür olarak konumlandırdığı görülür. Modernleşen asrî kadın karikatürize edilirken, Anadolu kadını yalnızca belirli bağlamlarda—ulusal eleştiri, fedakârlık, sadakat ve duygusal dayanıklılık—söz alır. Bu temsil, ileride “Vatan ve Namus Kavramlarının Beden Bulma Hali” alt başlığında ayrıntılandırılacak olan ideolojik çerçevenin önemli bir görsel göstergesidir.

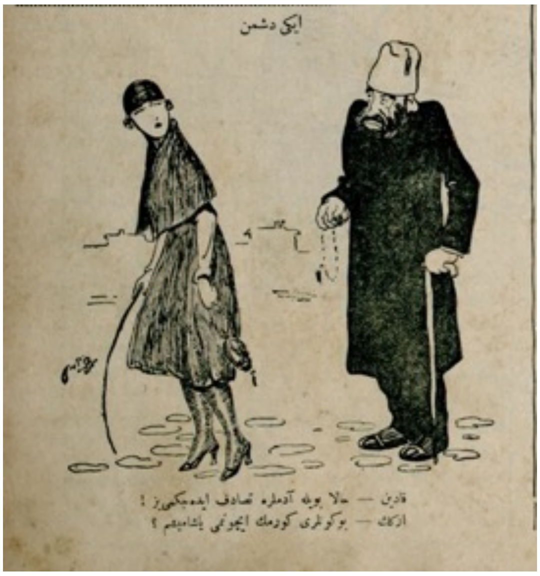


Şekil 129. Karagöz, S.1542, 27 Kanunuevvel 1338 [1922]
Anadolu’nun sabrı tükendi
Anadolu Kadını – Oğullarım İzmir’i iki haftada aldılar paşam, bu Frenk diplomatları ne tuhaf insanlar bir ay geçti ağızlarından bir laf alınmadı!
Yıldırım Gazi – O kahraman oğulların diplomatları bülbül gibi söyletecek kuvvettedir nine! Sen meraklanma; bak ben daha mahmuzlarımı çıkarmadım!

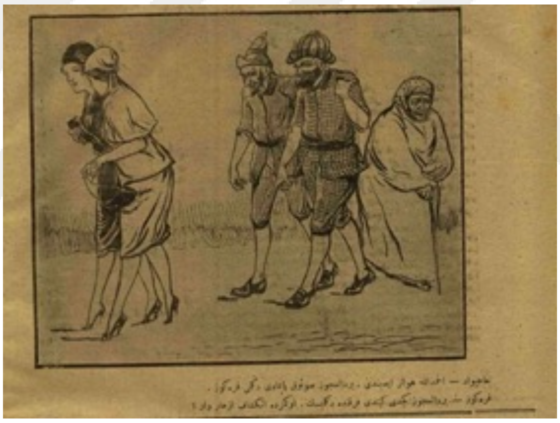


Şekil 130. Karagöz, S. 1604, 1 Ağustos 1339 [1923]
Seferden dönüş
Güzel Ayşe beni bir gün andın mı,
Hasretliğin ateşiyle yandın mı,
Seferberlik bitmeyecek saydın mı,
Güzel Ayşe işte dönüp geldim ben!
Güzel Ayşe şu silahım elimde,
Yadigarın sarı çevre belimde,
Senin adın gece gündüz dilimde,
Güzel Ayşe işte dönüp geldim ben!

Modernleşmenin ürettiği çatışmalar ise karikatürlerde daha keskin ve ironik bir dille ortaya konur. Şubat 1922 tarihli *Aydede*'nin "İki Düşman" karikatüründe modern bir genç kadın ile bastonlu yaşlı erkek karşı karşıya gelir. Kadının "Hala böyle adamlara tesadüf edecek miyiz?" sorusu ile erkeğin "Bunları görmek için mi yaşlandım?" yanıtı, modernlik ile gelenek arasındaki çatışmanın toplumsal cinsiyet üzerinden kodlandığını gösterir. Aynı çatışmanın daha doğrudan bir yorumu, Mart 1922 tarihli *Karagöz*'deki "*Berdelacuz*" karikatüründe görülür: yaşlı kocakarı figürü geride kalırken, "inkişaf" genç kadınların temsili üzerinden tarif edilir.

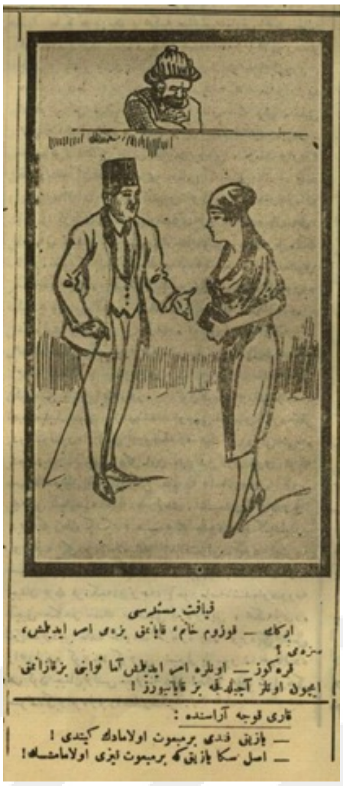

ایکی دشمن
قادین — حالا بویله آدملره تصادف ایده‌جکمی‌یز !
ارکک — بونلری کورمک ایچونمی یاشلاندم ؟

Şekil 131. Aydede, S. 15, 25 Şubat 1922
"İki Düşman"
Kadın – Hala böyle adamlara tesadüf edecek miyiz!
Erkek – Bunları görmek için mi yaşlandım?"



Şekil 132. Karagöz, S. 1461, 18 Mart 1338 [1922]
Hacivat – Elhamdülillah havalar ısındı. Berdelacuz (kocakarı soğuğu) soğuk yapmadı değil mi Karagöz.
Karagöz – Berdelacuz geçti gitti. Farkında değil misin önümüzde inkişafı izhar var!

Kıyafet modernleşmesi de dönemin en yoğun tartışılan simgesel alanlarından biridir. Ağustos 1923 tarihli *Karagöz*'ün "Kıyafet Meselesi" karikatürü, modern kadın açıldıkça erkeğin "kapanmak zorunda kaldığını" söyleyen ironik diyalog aracılığıyla, modernlik karşısında erkeğin yaşadığı iktidar kaybı hissini görünür kılar.


قیافت مسئله‌سی
ارکك — قوزوم خانم، قاپانمق بزه‌می امر ایدلمش، سزه‌می ؟
قره‌کوز — اونلره امر ایدلمش اما ثوابنی بز قازانمق ایچون اونلر آچیلدقجه بز قاپانیورز !
قاری قوجه آراسنده :
— یازیق قدی برمبوث اولامادك کیتدی !
— اصل سکا یازیق که برمبوث اشی اولامامشسك!

Şekil 133. Karagöz, S. 1607, 11 Ağustos 1339 [1923]
Kıyafet Meselesi
Erkek – Kuzum hanım, kapanmak bize mi emredilmiş, size mi?
Karagöz – Onlara emredilmiş ama sevabını biz kazanmak için onlar açıldıkça biz kapanıyoruz!

Tüm bu karikatürler bir arada değerlendirildiğinde, 1914–1923 arası mizah basınının kadın figürünü modernliğin göstergesi, eril kaygının tetikleyicisi, ahlaki tartışmaların odağı, ulusal ideallerin simgesi ve gündelik hayatın ironik aktörü olarak aynı anda temsil ettiği görülür. Kadın bedeni, bu yıllarda toplumsal düzenin kırılganlığını, modernliğin belirsizliğini ve ulusun geleceğine dair umut ile kaygı arasındaki gerilimi taşıyan en önemli görsel alan hâline gelmiştir. Bu nedenle bölümün alt başlıklarında incelenecek olan savaş alegorileri, Lozan sürecinin dişil bedenle cisimleşmesi, çalışan kadının "erilleşmesi", eşitlik tartışmaları, aile hukuku reformları, ahlaki panikler, erotik temsiller ve kamusal görünürlük meseleleri aslında tek büyük toplumsal dönüşümün farklı yüzleridir. Mizah basını, bu dönüşümü hem eleştiren hem kayıt altına alan bir mecra olarak, kadın imgesini dönemin siyasal ve kültürel tarihinin merkezine yerleştirmiştir.

4.1 Savaşın Gerçeküstü Dişil Sembolleri

Birinci Dünya Savaşı'ndan Kurtuluş Savaşı'nın sonuna uzanan yaklaşık on yıllık süreç, yalnızca askeri ve siyasal çatışmalarla değil, aynı zamanda bu çatışmaların kamuoyuna aktarıldığı görsel temsilleriyle de şekillenmiştir. Mizah basınında yayımlanan karikatürler, savaşın, barışın ve uluslararası ilişkilerin temsiline ilişkin güçlü bir görsel dil üretmiş; bu dilin en dikkat çekici unsurlarından biri, soyut siyasal kavramların kadın bedeni üzerinden sembolleştirilmesi olmuştur. Kadın figürü; bazen bir "sulh perisi", bazen "düşkün bir kıta" olarak Avrupa'yı, bazen de kurtuluşun ve umudun dişil sembolünü temsil etmiştir. Böylece savaşın yıkıcılığı, barış beklentisi ve ulusal umutlar, kadın bedeninin taşıdığı alegorik anlamlar aracılığıyla görünür kılınmıştır.

Bu temsil stratejisi, Osmanlı mizah basını için bütünüyle yeni değildir. Önceki bölümde ele alındığı üzere, İkinci Meşrutiyet döneminde kadın bedeni özgürlük, anayasa ve kamuoyu gibi siyasal kavramların sembolik taşıyıcısı olarak yoğun biçimde kullanılmıştır. Savaş yıllarında ise bu sembolik repertuvar, değişen siyasal koşullara paralel olarak yeniden şekillenmiş; kadın figürü bu kez yalnızca hürriyetin değil, savaşın travmasının, yenilginin, bekleyişin ve kurtuluş umudunun da simgesi haline gelmiştir. Dolayısıyla 1914–1923 arasındaki karikatürler, Meşrutiyet yıllarında kurulan dişil alegori dilinin savaş bağlamında geçirdiği dönüşümü izlemek açısından özel bir önem taşır.

Avrupa siyasal kültüründe ulus, vatan ve özgürlük gibi soyut kavramların kadın alegorileriyle temsil edilmesi köklü bir geleneğe sahiptir. 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başlarında Marianne (Fransa), Germania (Almanya) ve Britannia (Britanya) gibi figürler, ulusal kimliğin hem duygusal hem de ahlaki boyutlarını bedenleştiren simgeler olarak kullanılmış; hatta Avrupa kıtası dahi "Europa" adlı bir kadın figürüyle tahayyül edilmiştir. Özellikle savaş dönemlerinde bu dişil alegoriler, propaganda görsellerinde ve karikatürlerde yoğun biçimde dolaşıma sokularak vatan fikrini somutlaştırmış, toplumsal coşkuyu, korkuyu ve fedakârlık çağrılarını güçlendiren bir araç işlevi görmüştür.[567]

Ancak feminist kuramsal yaklaşımlar, yüzeyde yüceltilmiş görünen bu kadın alegorilerinin, çoğu zaman toplumsal cinsiyet hiyerarşilerini yeniden ürettiğine dikkat çekmiştir. Milliyetçi söylemler, kadını ulusun "taşıyıcısı" ve "temsili bedeni" konumuna yerleştirirken, onu siyasal özne olmaktan çok simgesel bir varlığa indirgeme eğilimi taşır.[568] "Vatan"ın dişil bir motif haline getirilmesi, kadınları savaşta korunması veya uğruna intikam alınması gereken edilgin bir yurt imgesi konumuna indirger. Bu tür temsiller, ulusal kimliğin inşasında kadını simgesel bir beden olarak kullanırken, kadınların toplumsal ve siyasal alanlardaki varlığını ikincilleştirir.[569] Bu bağlamda kadın bedeni, ulusal kimliğin idealize edilmiş yüzü olarak dolaşıma girerken, gerçek kadınların siyasal ve toplumsal alanlardaki konumları çoğu kez görünmez kılınır.

---

[567] Christoph Jahr, "Graphic Arts and Advertising as War Propaganda," *1914–1918 Online: International Encyclopedia of the First World War*, ed. Ute Daniel et al., Freie Universität Berlin, 2016, (Çevrimiçi) https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/graphic-arts-and-advertising-as-war-propaganda. Erişim Tarihi: 20 Eylül 2025

Nitekim bu tür alegorik kişileştirmeler, egemen ataerkil düzenin sembolik dilinden bağımsız değildir. Soyut kavramların dişil bedenler üzerinden temsil edilmesi, yalnızca estetik ya da dilsel[570] bir tercih değil; kadın bedeninin, anlam ve duygu taşıyıcısı olarak araçsallaştırılmasının bir sonucudur.[571] Bu nedenle Marianne, Germania ya da benzeri figürler, ulusal anlatılar içinde yüce ve dokunulmaz imgeler gibi sunulsa da kadını etkin bir özne olarak değil, siyasal tahayyülün yüceltilmiş ama edilgen bir yüzeyi olarak konumlandırır. Feminist literatürün işaret ettiği üzere, savaşın bu gerçeküstü dişil sembolleri kadını fail olmaktan çıkarıp bir anlatı düzlemine dönüştürmüş; kadın bedeni, ulusal birlik duygusunu ve erkek egemen güç ilişkilerini görünür kılan ideolojik bir yüzey haline getirilmiştir.[572]

Osmanlı bağlamında Birinci Dünya Savaşı yıllarında üretilen karikatürler de bu alegorik geleneğin hem etkisini hem de özgül dönüşümünü yansıtır. Özellikle *Karagöz* gibi mizah dergilerinde Avrupa'nın bir kadın figürü olarak resmedilmesi yaygın bir tema haline gelmiş; bunun yanı sıra Osmanlı'nın kendi ulusal değerleri, kayıpları ve kurtuluş idealleri de kadın bedeni üzerinden sembolleştirilmiştir. Zincirlerini kıran "istiklal perileri", yaralı ya da esir düşmüş kadın vatan imgeleri ve barışı müjdeleyen dişil figürler, savaş yıllarının gerçeküstü ve yoğun duygusal atmosferini görselleştiren temel motifler arasında yer almıştır. 1914–1923 yılları arasında yayımlanan karikatürlerin kronolojik dökümü, bu dişil sembollerin savaşın ideolojik ve kültürel anlatısında nasıl çok katmanlı, yer yer çelişkili bir zemine oturduğunu açıkça gösterir. Bu süreçte dişil temsiller, yalnızca tek boyutlu birer propaganda aracı olmanın ötesine geçerek; dönemin siyasal kaygılarını, toplumsal travmalarını ve gelecek umutlarını yoğunlaştıran, dönüştürücü bir görsel dile evrilmiştir.

---

[568] Bkz. Nira Yuval-Davis, "Gender and Nation," in *Women, Ethnicity and Nationalism: The Politics of Transition*, ed. Rick Wilford and Robert L. Miller, Routledge, London, 1998; Mrinalini Sinha, *Gender and Nation*, American Historical Association, Washington, DC, 2006.

[569] J. Ann Tickner, *Gendering World Politics: Issues and Approaches in the Post–Cold War Era*, Columbia University Press, New York, 2001, s. 36-45.

[570] Latince kökenli dillerde "adalet" (Justitia), "özgürlük" (Libertas*)*, "bilgelik" (Sapientia) gibi soyut kavramlar dilbilgisel olarak dişil biçimdedir. Bu nedenle Batı ikonografisinde bu kavramlar sıklıkla kadın figürleriyle kişileştirilmiştir. Ancak Dinah Wouters'a göre bu durum yalnızca dilbilgisel bir tesadüf değildir; kadın biçimindeki kişileştirmeler, ataerkil kültürün kadına yüklediği anlamları (bedensellik, doğurganlık, saflık, cazibe vb.) sembolik düzeyde yeniden üretir. Böylece kadın bedeni, toplumsal ve siyasal ideallerin taşıyıcısı haline getirilirken, gerçek kadınlar özne konumundan dışlanır. Dinah Wouters, "Woman Personified: A Theoretical Framework for the Female Gender of Personifications in Medieval Literature," *Medieval Feminist Forum: A Journal of Gender and Sexuality*, Vol. 53, No. 2, 2017, s. 5-37.

[571] Dinah Wouters, "Woman Personified: s. 5-37.

[572] Bkz. Nira Yuval-Davis, "Gender and Nation"; J. Ann Tickner, *Gender in International Relations…*; Dinah Wouters, "Woman Personified".

Bu dönemde Osmanlı basını giderek artan bir sansür denetimi altına girmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte basın organları devletin siyasal ve askeri hedefleri doğrultusunda yönlendirilmiş, tarafsız haber aktarımından propaganda işlevine geçmiştir.[573] Bu durum, dönemin mizah basınını da doğrudan etkilemiştir. Özellikle *Karagöz* dergisi, savaş döneminde sansür ve yayın yasaklarına rağmen istikrarlı bir şekilde yayınına devam eden tek mizah dergisi olarak, devletin ideolojik söylemlerini hem yeniden üretmiş hem de kendi çizgisi içinde yorumlamıştır.[574] Bu nedenle, Birinci Dünya Savaşı yıllarına ait değerlendirilen karikatürlerin büyük bölümü *Karagöz* sayfalarında yayımlanmış; kadın bedeni üzerinden kurgulanan alegorik çizimlerdir.

Karagöz dergisi, 25 Temmuz 1914 tarihli, sayısında yayımlanan aşağıdaki karikatürde, Birinci Dünya Savaşı'nın eşiğindeki Avrupa'nın kaderini çarpıcı bir görsellikle sunar. Görselde, üzerinde "Avrupa" yazılı bir kadın, iskelet şeklinde betimlenen "ölüm" figürü tarafından süngülerle kaplı bir uçuruma doğru itilmek üzeredir. Süngülerin üzerinde ise "20.000.000" rakamı yer alır. Bu sayı, savaşta öleceği öngörülen insan sayısına bir göndermedir. Kadının arkasında yer alan ve olan bitene çaresizce tanıklık eden Karagöz figürü, "Ah! Ölüm, ölüm!.. Güzel Avrupa dilberini nihayet eleme attık ha!" sözleriyle durumu yorumlar. Kadının "Avrupa" olarak etiketlenmesi, az önce de belirtildiği gibi bu dönemin karikatürlerinde sıkça başvurulan sembolik bir anlatım aracıdır. Kadın burada gerçek bir birey değil, Avrupa kıtasının idealize edilmiş, romantize edilmiş, aynı zamanda da kurbanlaştırılmış temsilidir. Cinselleştirilmiş ve savunmasız bir bedene sahip olması, savaşın masumiyet üzerindeki yıkıcı etkisini görselleştirir. Onu ölüme iten figür ise klasik "ölüm" temsiliyle birleşmiş, savaşın kaçınılmaz ve acımasız doğasına gönderme yapan bir alegoridir. Bu karikatürün yayımlandığı tarih, Avusturya-Macaristan'ın Sırbistan'a savaş ilanına sadece iki gün kala, Avrupa'da diplomatik ilişkilerin çöktüğü ve seferberliklerin başladığı bir döneme denk gelir. Savaşın patlak vermesiyle birlikte milyonlarca insanın cepheye sürüleceği ve öleceği kısa sürede anlaşılacaktır.[575] Karikatürdeki "20.000.000" ifadesi, bu öngörüyü ve savaşın felaket boyutunu henüz savaş başlamadan kamuoyuna duyurmak için kullanılmıştır. Gerçekten de Birinci Dünya Savaşı sonunda doğrudan ve dolaylı kayıpların toplamı yaklaşık bu rakamlara ulaşacaktır.[576]

---

[573] Tuncay Öğün, "I. Dünya Savaşı Başlarında Osmanlı Basınında Rusya Müslümanları," *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 34, S. 97, 2018, s. 84.

[574] Tuncay Öğün, "Karagöz Gazetesi Örneğinde Osmanlı Mizahında ve Karikatüründe Çanakkale Deniz Savaşları," *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, C. 13, S. 18, 2015, s. 565.

Karikatürün yayımlandığı 1914 yazı, Osmanlı basınında Avrupa'daki siyasal gerilimin yoğun biçimde takip edildiği bir döneme denk gelmektedir. Avusturya-Macaristan'ın Sırbistan'a savaş ilanıyla başlayan ve "Temmuz Krizi" olarak adlandırılan süreç, kısa sürede Almanya, Rusya, İngiltere ve Fransa'yı içine alan bir çatışma ortamına dönüşmüş; kıtanın topyekûn bir savaşa sürüklendiği algısı basında giderek belirginleşmiştir. Osmanlı Devleti bu aşamada henüz savaşa fiilen dahil olmamış olsa da Avrupa merkezli bu krizin yıkıcı sonuçları Osmanlı kamuoyunda yakından izlenmiş ve tartışılmıştır.[577] Bu bağlamda Karagöz'ün 25 Temmuz 1914 tarihli karikatürü, savaşı henüz başlamadan "kaçınılmaz bir felaket" olarak resmeden erken örneklerden biri olarak okunabilir. Kadın bedeni üzerinden Avrupa'nın uçuruma sürüklenişinin görselleştirilmesi, yalnızca kıtanın içinde bulunduğu siyasal krizi değil, Osmanlı basınının bu sürece dışarıdan, mesafeli ve aynı zamanda eleştirel bakışını da yansıtır. *Karagöz*'ün figür olarak sahneye dahil edilmesi, mizah dergisinin geleneksel üslubuna uygun olarak halkın duyarlılığına hitap eden bir üslupla işlenmiştir.

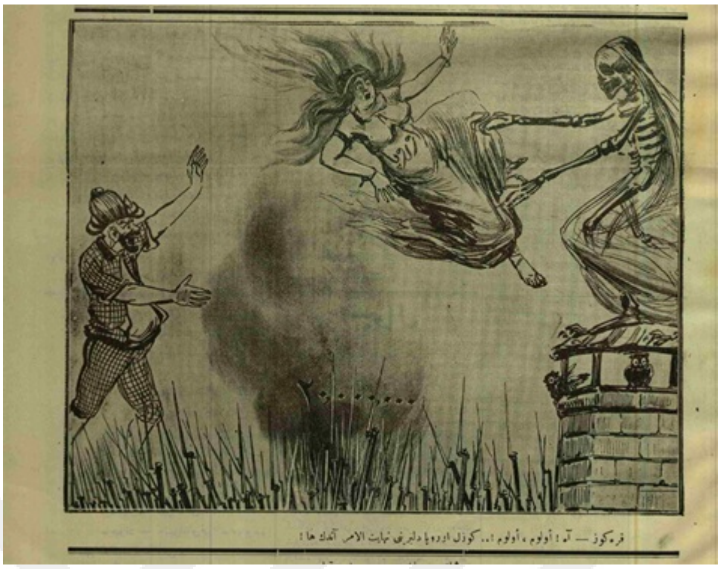
---

[575] Hew Strachan, *The First World War: Volume I: To Arms*, Oxford University Press, Oxford, 2001, s. 993-1017.

[576] Eric J. Hobsbawm, Kısa 20. Yüzyıl 1914–1991: Aşırılıklar Çağı, çev. Yavuz Alogan, Everest Yayınları, İstanbul, 2011, s. 56.

[577] Ulrich Trumpener, *Germany and the Ottoman Empire, 1914–1918*, Princeton University Press, 1968, s. 15 – 18; Mehmet Ali Karaman, "I. Dünya Savaşı Başlarken Osmanlı Basınında Taraf Olma Algısının İyi-Kötü Yakınlaşması Üzerinden Okunması," *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 1, S. 21, 2020, s. 108; Mücahit Özçelik, "Türk Basınına Göre Birinci Dünya Savaşında Osmanlı Devleti'nin Tarafsızlığı," *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 21, 2009, s. 213-232.

Karikatür, savaşın hem jeopolitik hem de insani boyutuna dikkat çekerken, kadın bedeni üzerinden savaşa kurban edilen uygarlık fikrini dramatik bir şekilde sunar.


قره كوز — آه! اولوم، اولوم!.. كوزل اوروپا دلبرینی نهایت الامر آتدك ها!

Şekil 134. Karagöz, S. 643, 12 Temmuz 1330 [25 Temmuz 1914]
Kadının üzerinde "Avrupa" yazmakta.
Karagöz – Ah! Ölüm, ölüm!.. Güzel Avrupa dilberini nihayet elemr attık ha!

1914 yazı ilerledikçe, aynı sembolik dilin yönü değişir. Kadın figürü, bu kez yalnızca dışarıdan gözlenen bir çöküşün temsili olmaktan çıkarak Osmanlı'nın kendi siyasal tahayyülünü ve kurtuluş beklentisini görünür kılan bir alegoriye dönüşür. Avrupa'yı uçuruma sürüklenen bir "mağdur beden" olarak resmeden dişil imge, kısa süre içinde zincirlerini kıran ve kolektif umudu taşıyan bir figür olarak yeniden kurgulanır. Bu dönüşüm, Osmanlı'nın savaş eşiğindeki siyasal hamleleriyle de doğrudan ilişkilidir. Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Avrupa devletleri arasındaki bloklaşmadan yararlanmak isteyen İttihat ve Terakki Hükümeti, Sultan Mehmed Reşad'ın 8 Eylül 1914 tarihli iradesiyle kapitülasyonların tek taraflı olarak kaldırıldığını ilan eder. Bu karar, 1 Ekim 1914'ten itibaren yürürlüğe girecek şekilde duyurulmuş ve Osmanlı kamuoyunda büyük bir coşkuyla karşılanmıştır.[578] Bu gelişme üzerine *Karagöz*'de yayınlanan aşağıdaki çizimde, "İstiklal Perisi" kadın figürü kapitülasyon zincirinden kurtulmaktadır. Çizim hamasi bir şiirle de desteklenmiştir. Hemen sonrasında Osmanlı'nın savaşa girişi de burada göz önünde bulundurulmalıdır. 2 Eylül 1914 tarihli sözü edilen karikatür, Osmanlı Devleti'nin 1 Eylül 1914'te kapitülasyonları tek taraflı olarak ilga etmesinin hemen ardından yayımlanmıştır ve bu önemli kararın kamuoyundaki yankılarını yansıtan güçlü görsel anlatılardan biridir. Çizimin merkezinde idealize edilmiş bir kadın figürü yer alır. Bu kadın, "İstiklal Perisi" olarak sunulmuş ve zincirlerini yeni kırmış bir şekilde tasvir edilmiştir. Kadının hemen arkasında bir sütun üzerinde "Kapitülasyonlar" yazılı bir levha yer almaktadır ve bu levha kırılmış zincirlerle birlikte artık geride kalmış bir dönemin simgesidir. Kadının yöneldiği istikamet ise karşısındaki "halas" (kurtuluş) yazılı güneştir. Bu parlak güneş, kadını ışığıyla selamlayan bir kurtuluş ufkunu temsil eder. Sahnede halk kitlesi de yer almakta ve bu kurtuluş anına coşkuyla eşlik etmektedir. Görseldeki kadının klasik mitolojik "özgürlük tanrıçaları"na benzerliği dikkat çeker: başı açık, uzun dalgalı saçları, uzun elbisesi ve ifadesiyle özgürlük ve bağımsızlık ideallerini bedeninde taşır. Ancak bu kadın figürü, somut bir kadın birey değil, "devletin kaderiyle özdeşleşmiş" soyut bir alegoridir. Kadının zincirlerini kırması ve kararlılıkla "halas"a yönelmesi, Osmanlı'nın ekonomik ve siyasal bağımsızlık arzusunu imleyen güçlü bir metafordur. Bu noktada İttihat ve Terakki'nin "milli iktisat" anlayışı[579], yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda siyasal egemenliğe yönelik ideolojik bir yönelim olarak kurgulanmıştır. Karikatürün altındaki hamasi şiirsel metin de bu anlatıyı pekiştirir. Özellikle "zinciri kopardık, kaleyi yıktık" dizesi, yalnızca bir metafor değil, kapitülasyonlar aracılığıyla Osmanlı üzerindeki Batı vesayetini doğrudan hedef alan bir slogandır.

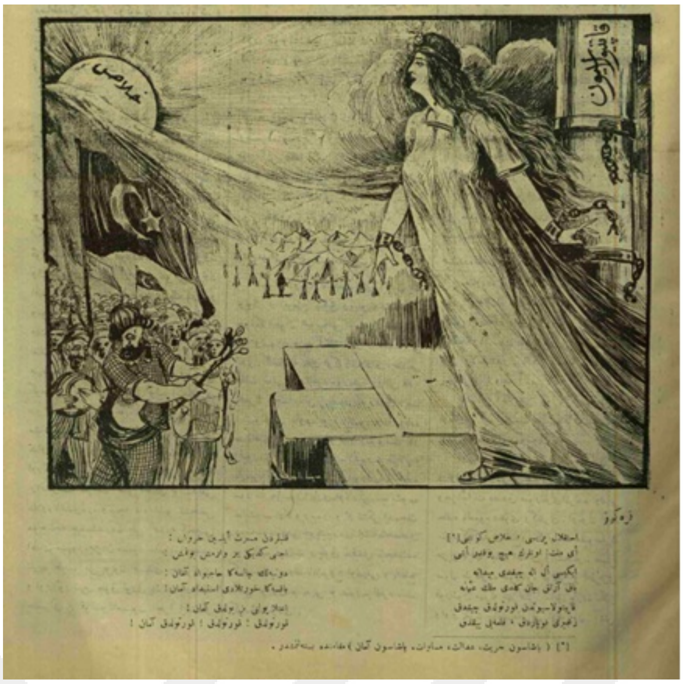
---

[578] Mustafa Fırat Gül, "Osmanlı Devleti'nde Kapitülasyonların Kaldırılması Sonrasında Halkın Tepkilerine Dair Bazı Tespitler," *USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, C. 3, S. 5, 2021, s. 738-739.

Karikatürde kadın bedeni yalnızca bireysel özgürlüğü değil, aynı zamanda kolektif bir "kurtuluş" idealini de taşır; bu bağlamda kadın hem özneleşen hem de temsil nesnesine dönüşen bir figür olarak sunulmuştur. Bu çizim yalnızca bir politik mesaj taşımakla kalmaz; aynı zamanda savaş öncesi Osmanlı kamuoyunda oluşturulmak istenen ruh halini ve milli duygularla örülmüş bir bağımsızlık idealini yansıtır. "İstiklal perisi" şeklinde soyutlanan kadın bedeni, gündelik gerçeklikten arındırılmış bir politik ideali temsil eder. Sonuç olarak, bu karikatürdeki kadın figürü, savaşın henüz başında, Osmanlı kamuoyunun idealleştirilmiş bir zafer coşkusuna nasıl dâhil edildiğini ve bu coşkuda kadının bir "temsili varlık" olarak nasıl konumlandırıldığını gösterir.

---

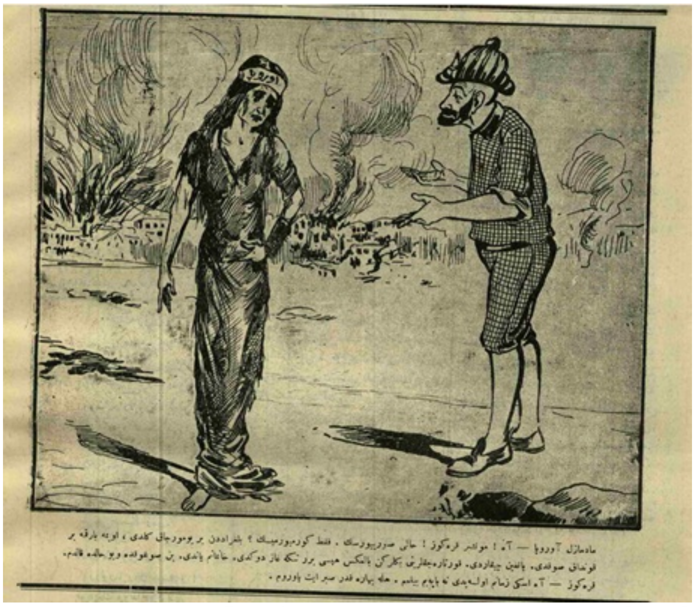
[579] Zafer Toprak, *Türkiye'de Ekonomi ve Toplum (1908–1950): Millî İktisat – Millî Burjuvazi*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, 1995, s. 64-77.



Şekil 135. Karagöz, S. 660, 20 Ağustos 1330 [2 Eylül 1914]
Karagöz
İstiklal perisi. Halis güneş (*)
Ey millet! Onların hiç yoktur eşi
İkisi el ele çıktı meydana
Bak artık can geldi mülk-ü Osmaniye
Kapitülasyondan kurtulduk çıktık
Zinciri kopardık, kaleyi yıktık
Kalplerden meserret eylesin huruş:
Ecnebi gediği bir varmış bir yokmuş!
Dünbelek çalsana Hacivat aman!
Baksana hortladı istibdat aman!
İtilal yolunu biz bulduk aman!
Kurtulduk! Kurtulduk! Kurtulduk! Aman!
(*) "Yaşasın hürriyet, adalet, müsavat yaşasın aman" makamında bestelenmiştir."

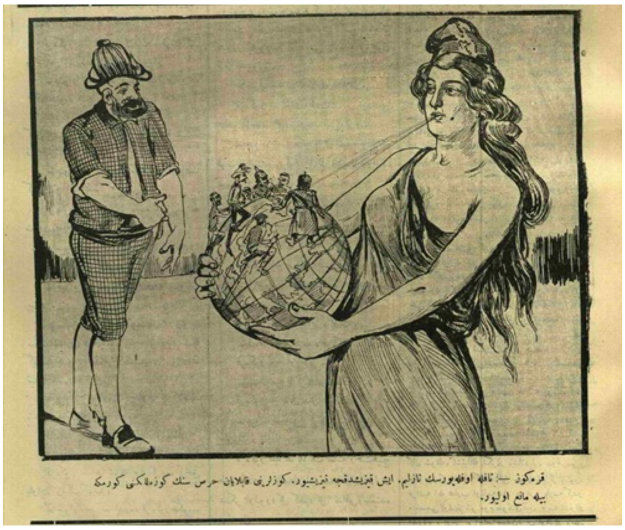
28 Ekim 1914 tarihli *Karagöz* dergisinde yayımlanmış aşağıdaki karikatürde yine "Avrupa" kadın bedeni ile sunulmuştur. Kadın figürünün alnında "Avrupa" yazmaktadır. Yırtık elbiseler içindeki, yorgun ve mağdur bir halde resmedilen bu kadın, yanmış bir evin (hanmanım) önünde ayakta durmaktadır. Arka planda ise alevler içinde kalan yerleşim alanları savaşın yıkıcılığına işaret eder. Kadın figürü, çizimin altındaki metinde "Madmazel Avrupa" olarak anılır ve "monşer" deyişinden Fransız olduğu anlaşılmaktadır. Bu detay, hem Avrupa'nın kozmopolit karakterine hem de özellikle savaşın Batı Avrupa merkezli gelişimine gönderme yapar. "Madmazel Avrupa", *Karagöz*'e başına gelen felaketleri anlatır: Belgrad'dan gelen bir "yumurcak" evine bir kundak sokmuş, bu da bir yangını başlatmıştır. Bu ifadeyle, doğrudan Sırp milliyetçisi Gavrilo Princip'in Avusturya-Macaristan Arşidükü Franz Ferdinand'a düzenlediği suikasta gönderme yapılmakta, savaşın kıvılcımının

Balkanlardan çıktığı vurgulanmaktadır. “Birer teneke gaz dökenler” ise, Avusturya-Macaristan’ın ardından savaşa giren büyük Avrupa devletlerini simgeler; bu aktörler yangını söndürmek yerine daha da körüklemişlerdir. Bu noktada, karikatür hem savaşa sürüklenme sürecine eleştirel bir yaklaşım getirir hem de savaşın “masum Avrupa”yı nasıl bir felakete götürdüğünü dişil bir beden üzerinden temsil eder. Bu kadının üzerinden “yanan Avrupa evi”, hem toplumsal hem coğrafi yıkımın bir metaforudur. *Karagöz*’ün verdiği yanıt ise Osmanlı’nın pozisyonunu ironik bir biçimde yansıtır: “Eski zamanım olsaydı ne yapayım bilemem. Hele bahara kadar sabret yavrum.” Bu cevap, Osmanlı’nın savaşın başında tarafsız bir pozisyon almaya çalışmasına; ancak aynı zamanda siyasi güçsüzlüğüne de atıfta bulunur. Osmanlı’nın savaşa henüz resmen girmemiş olduğu bu tarihte, *Karagöz*’ün “bahara kadar sabret” tavsiyesi, hem durumu zamana bırakma hem de pasif bir izleyici olma halini yansıtır. Kadın, burada ne bir kahraman ne de bir aktördür; tamamen edilgen, çaresiz ve korunmasız bir kurban olarak sunulmuştur. Kadının bu hali, savaşın masum kurbanlarının cinsiyetlendirilmiş bir temsilidir. Bu temsil biçimi, savaş karşıtı söylemin duygu yüklü bir görsel ifadesidir. Savaşın Avrupa’ya “kadınlaştırılarak” yansıması, dönemin erkek egemen siyasal karikatür dilinde sıkça rastlanan bir temadır. Kadının felaketi, bir yandan savaşa duyulan tepkiyi duygusal düzlemde güçlendirirken, diğer yandan “kadın = korunması gereken” söylemini de yeniden üretir.



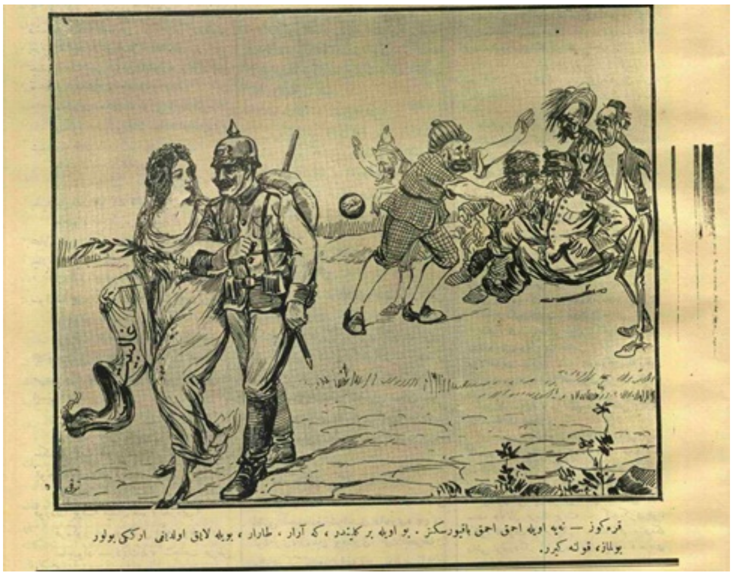
Şekil 136. Karagöz, S. 679, 15 Teşrinievvel 1330 [28 Ekim 1914]
Kadın figürün başında "*Avrupa*" yazmakta.
Madmazel Avrupa – Ah! Monşer Karagöz! Halimi soruyorsun. Fakat görmüyor musun? Belgrad'dan bir yumurcak geldi, evime barkıma bir kundak soktu. Yangın çıkardı. Kurtaracaklarını beklerken bilakis hepsi birer teneke gaz döktü. Hanmanım (ev, bark, ocak) *yandı. Ben soğukta ve bu halde kaldım.*
Karagöz – Ah eski zamanım olsaydı ne yapayım bilemem. Hele bahara kadar sabret yavrum.

1915 yılına gelindiğinde, savaşın şiddeti artarken barış umutları zayıflamış, cephelerdeki kayıplar ve siyasal kutuplaşmalar derinleşmiştir. *Karagöz*'de yayınlanan 25 Ocak 1915 tarihli aşağıdaki karikatürde, başında "Sulh" yazılı bir kadın figürü, elinde tuttuğu ve üzerinde asker figürcükleri bulunan küreye üfleyerek savaşın hararetini dindirmeye çalışır. Karagöz ise karikatürün altında şöyle seslenir: "Nafile üflüyorsun nazlım. İş kızıştıkça kızışıyor. Gözlerini kaplayan hırs senin güzelliğini görmeye bile mani oluyor." Barışı simgeleyen bu kadın figürü, savaşın ortasında serinletici bir etki yaratmaya çalışsa da savaşın şiddeti ve hırsı içinde bu çaba sonuçsuz kalmaktadır. Kadının üflemesi, hem naif bir iyimserliğe hem de çaresizliğe işaret eder. Savaşın giderek kızıştığı bu dönemde barış bir ütopyaya dönüşmüş, kadın ise bu ütopyanın zarif ama etkisiz temsili haline gelmiştir. Alegorik kadın figürü burada "barışı taşıyan ama hükmedemeyen" bir karakterdir. Bu tür temsiller, savaşın eril doğasına karşı dişil bir alternatifin olasızlığını da yansıtır.


قره‌كوز — نافله اوفله‌يورسڭ نازلم. ايش قيزيشدقجه قيزيشيور. كوزلريڭى قاپلايان حرص سنڭ كوزللكڭى كورمكه
بيله مانع اوليور.

Şekil 137. Karagöz, S. 717, 12 Kanunusani 1330 [25 Ocak 1915]
Kadının şapkasında “Sulh …?” yazmakta.
Karagöz – Nafile üflüyorsun nazlım. İş kızıştıkça kızışıyor. Gözlerini kaplayan hırs senin güzelliğini görmeye bile mani oluyor.

Savaşın harareti barışın serinliğini bastırdıkça, karikatürlerde kadın figürü de giderek naif bir peri olmaktan çıkıp, gücü temsil eden bir sembole dönüşmeye başlar. Böylece kadının temsili, barıştan galibiyete doğru evrilir. 18 Eylül 1915 tarihli aşağıdaki karikatürde bu dönüşüm belirginleşir: Elbisesinde “Galibiyet” yazılı kadın, güçlü bir Alman askerinin koluna girmiştir. Arka planda ise savaşın mağlubu ülkeler yenilgi içinde geride kalmıştır. *Karagöz* figürü bu sahneye bakarak şöyle der: “Neye öyle ahmak ahmak bakıyorsunuz. Bu öyle bir gelindir ki arar tarar böyle layık olduğu erkeği bulur bulmaz koluna girer.” Bu karikatür açık bir şekilde dönemin savaş propagandası niteliğindedir. Kadın, zaferin somutlaşmış hali olarak Alman askerinin yanında durur. Savaşın gidişatında Almanya’nın başarıları Osmanlı basınında bir umut vesilesi olarak görülmüş, bu tür karikatürlerle Osmanlı-Alman ittifakının meşruiyeti ve manevi üstünlüğü pekiştirilmiştir. Kadın figür burada “Galibiyet” olarak kişileştirilmiş, zaferin kime ait olduğu kadın bedeni üzerinden anlatılmıştır. Kadının bir ödül gibi Alman askerine “layık” görülmesi, hem eril savaş mantığını hem de kadınlığın temsili işlevini sorgulatan bir metafor sunar. Bu tür temsillerin geneline baktığımızda, savaş döneminde kadın bedeninin alegorik kullanımının salt estetik ya da erotik bir seçim değil, aynı zamanda siyasal bir araç olarak işlev gördüğü anlaşılır. Zafer, barış ya da ulus gibi soyut kavramlar, kadın figürüyle görselleştirilmiş ve bu yolla hem okuyucunun ilgisi çekilmiş hem de ideolojik bir mesaj iletilmiştir. Kadın, burada artık pasif bir barış perisi değil; gücün yanına yerleşen bir figürdür. Ancak bu dönüşüm bile kadının fail değil, hala bir nesne olduğunu açıkça ortaya koyar.

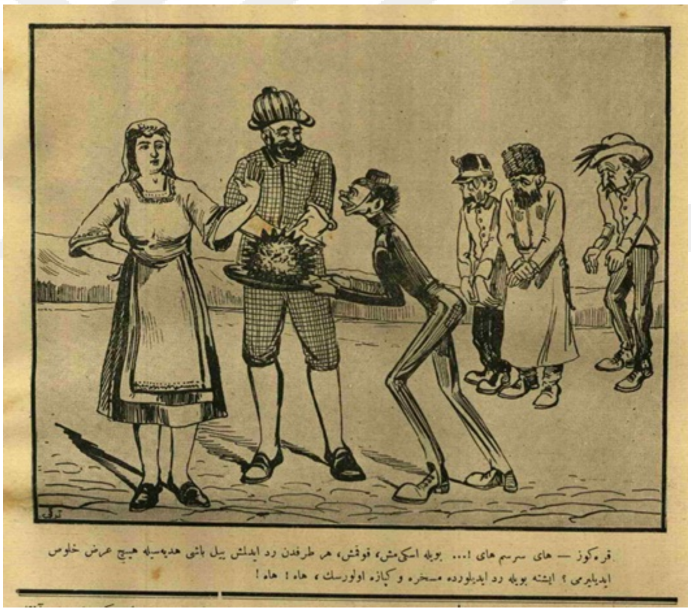

غالبیت
قره‌كوز — نه‌یه اویله احمق احمق باقیورسكز . بو اویله بر كلیندر ، كه آرار ، طارار ، بویله لایق اولدیغی اركگی بولور بولماز قولنه كیرر.

Şekil 138. Karagöz, S. 798, 5 Eylül 1331 [18 Eylül 1915]
Alman askerinin koluna girdiği kadının elbisesinde "*galibiyet*" yazmaktadır.
Karagöz – Neye öyle ahmak ahmak bakıyorsunuz. Bu öyle bir gelindir ki arar tarar böyle layık olduğu erkeği bulur bulmaz koluna girer.

Savaş ilerledikçe kadın bedeninin alegorik kullanımı yalnızca "galibiyet", "barış" ya da "felaket" gibi büyük temaları değil, aynı zamanda savaşan ülkelerin diplomatik manevralarını da temsil etmeye başlamıştır. Kadın figürü, aşağıdaki karikatürde olduğu gibi, politik aktör değil; ama politik tercihin sahnesi hâline gelir. 18 Aralık 1915 tarihli aşağıdaki karikatürde, Romanya, başında açıkça "Romanya" yazan bir kadın figürü olarak resmedilmiştir. Karşısında ise İngiltere'yi simgeleyen "kikirik" tipi elinde bir tepsiyle Romanya'ya bir şey sunmaktadır. Sunulan nesne tam olarak tanımlanmasa da muhtemelen bir ittifak önerisini, diplomatik bir hediyeyi ya da savaşa girme teklifini temsil etmektedir. Romanya ise bu hediyeyi elini kaldırarak ve yüzünü çevirerek açıkça reddeder. *Karagöz* ise sahneyi "Hey sersem hey!.. Böyle eskimiş, kokmuş, her taraftan reddedilmiş yılbaşı hediyesiyle hiç arz-ı hulus edilir mi?" şeklinde yorumlar.

Karikatürde İngiltere'nin sunduğu bu "hediye", tarihsel düzlemde İtilaf Devletleri'nin Romanya'yı kendi saflarına çekmek için sunduğu vaatler dizisine ve ittifak tekliflerine tekabül etmektedir. Romanya, savaşın başından beri tarafsızlığını ilan etmiş olsa da İonel Bratianu önderliğinde, her iki bloktan da en yüksek tavizi koparabileceği stratejik bir "bekle-gör" politikası izlemekteydi. Rumen diplomasisi; Transilvanya, Besarabya, Banat ve Bukovina gibi Rumenlerle meskûn toprakları sınırlarına katma hedefiyle, adeta elindeki “tarafsızlık kartını” büyük devletlere karşı bir pazarlık unsuru olarak kullanıyordu.[580]

Kadın figürünün bu kez edilgen değil, red cevabı veren aktif bir özne olarak temsil edilmesi önemli bir farktır. Ancak bu aktiflik yine de toplumsal cinsiyet kalıplarından bağımsız değildir; Romanya, kibarca değil, alaycı bir dille “nazlı kadın” gibi tasvir edilir. Metindeki bu “nazlılık”, aslında Bratianu’nun İtilaf Devletleri’nden "kesin garantiler" almadan harekete geçmeyen, cüretkâr ve sabırlı diplomasisinin eril mizah yoluyla karikatürize edilmiş halidir.[581] Karikatürün yayımlandığı dönemde Romanya'nın henüz bir tarafa eklemlenmemiş olması, onu eril bakışın ideolojik oyunlarında “ikna edilmesi gereken nazlı bir partner” konumuna indirger. Bu tür temsiller, savaş döneminin uluslararası ilişkilerini yalnızca jeopolitik değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ekseninde de anlamlandırmamıza olanak tanır.


قره‌کوز — های سرسم های !... بویله اسکیمش، قوقمش، هر طرفدن رد ایدلمش ییل باشی هدیه‌سیله هیچ عرض خلوص
ایدیلیرمی ؟ ایشته بویله رد ایدیلورده مسخره و کپازه اولورسک ، هاه ! هاه !

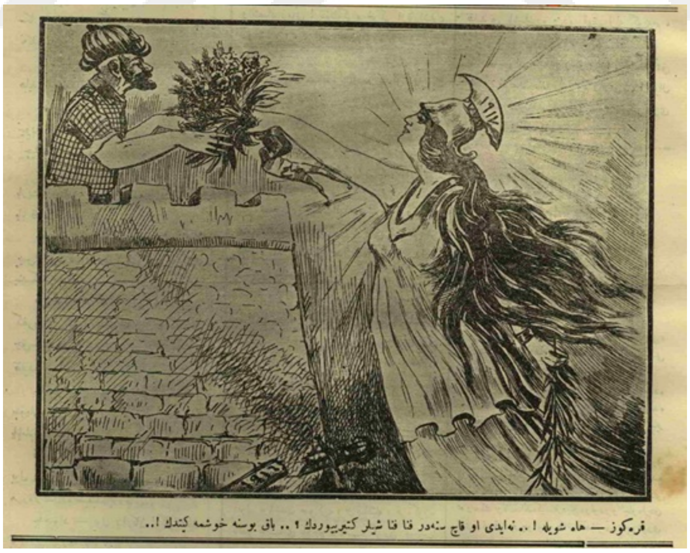
Şekil 139. Karagöz, S. 824, 5 Kanunuevvel 1331 [18 Aralık 1915]
Kadının başında “Romanya” yazmakta.
Karagöz – Hey sersem hey!.. Böyle eskimiş, kokmuş her taraftan reddedilmiş yılbaşı hediyesiyle hiç arzı hulus edilir mi? (yaranmaya çalışma*) İşte böyle reddedilir de maskara ve kepaze olursun, hah! Hah*!

Birinci Dünya Savaşı’nın üçüncü yılı geride kalırken, savaş yorgunu bir dünyada 1917 yılının gelişiyle birlikte beliren barış umudunu empoze eden aşağıdaki karikatürde, kadın figürü yeni yılı temsil etmektedir; başındaki “1917” ibaresiyle açıkça işaretlenmiştir. *Karagöz*'ün "Hah şöyle!.. Ne idi o kaç senedir fena fena şeyler getiriyordun?.. Bak bu sene hoşuma gittin!.." sözleri ise önceki yılların getirdiği felaketlere karşı yeni yıldan duyulan iyimser beklentiyi yansıtır. Kadın bedeninin yeni yıl gibi soyut bir kavramla özdeşleştirilmesi, hem umut hem de doğurganlık, yenilik ve iyilik getirme beklentisini içeren geleneksel dişil sembollerin devamı niteliğindedir. Bu alegori, savaştan bunalan Osmanlı toplumunun barışa duyduğu arzunun görsel ifadesidir.

---

[580] Musa Gümüş, “Birinci Dünya Harbinde Romanya’nın Savaş Diplomasisi,” *Tarih ve Gelecek Dergisi* C. 3, S. 3, 2017, s. 65-67.
[581] Musa Gümüş, “Birinci Dünya Harbinde Romanya’nın Savaş Diplomasisi…,” s. 70-71.

1917 yılı gerçekten de savaşın seyrinde önemli dönüşümlere tanıklık etmiştir. Özellikle Rusya'da Şubat ve ardından Ekim Devrimi ile çarlığın yıkılması, Rusya'nın savaştan çekilme sürecini başlatmış ve bu da Osmanlı cephesinde stratejik bir rahatlama yaratmıştır.[582] Nitekim, 15 Aralık 1917'de Sovyetler ile Almanya ve müttefikleri arasında Brest-Litovsk müzakereleri başlamış, bu da savaşın doğu cephesinde sona yaklaşıldığına işaret etmiştir.[583] Dolayısıyla bu karikatür, hem kadın figürüne yüklenen geleneksel umut ve barış çağrışımları üzerinden hem de dönemin siyasi gelişmeleri bağlamında savaşın sonuna dair temkinli bir iyimserliğin görsel temsilidir.


1917
قره‌کوز — هاه شویله !.. نه ایدی او قاچ سنه‌در فنا فنا شیلر کتیریوردك ؟.. باق بو سنه خوشمه کیتدك !..

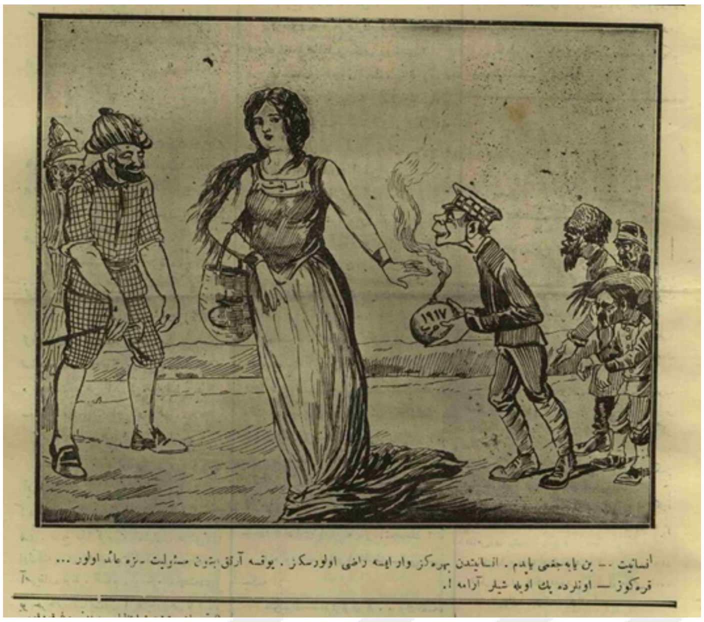
Şekil 140. Karagöz, S. 926, 21 Kanunuevvel 1332 [3 Ocak 1917]
Kadının başında "1917" yazmakta.
Karagöz – Hah şöyle!.. Ne idi o kaç senedir fena fena şeyler getiriyordun?.. Bak bu sene hoşuma gittin!..

---

[582] Sina Akşin, *Kısa 20. Yüzyıl Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014, s. 92-96.
[583] Sina Akşin, *Kısa 20. Yüzyıl Tarihi*, s. 97-97.

Hemen hemen ayını tarihlerde yayınlanan aşağıdaki diğer karikatürde de yine kadın bedeni yukarıdakine benzer anlamlarla sunulmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın ortasında, 1917 yılı başlarında savaşın gidişatı ve barış umutları üzerine yoğun bir sembolik anlatı sunmaktadır. Ortada duran kadın figürünün göğsünde "İnsaniyet" yazılıdır ve elindeki sepette "sulh" taşımaktadır. *Karagöz*'le birlikte sağdaki erkek figürlerinden biri, üzerinde "1917 Harp" yazan bir nesne – muhtemelen el bombası ya da barut dolu bir kap – uzatmaktadır. Bu figürün İngiltere'yi simgelediği düşünülebilir; karakteristik yüz yapısı, şapka benzeri başlığı (siperlikli askeri kep) ve savaşın sürmesini istemesi bu yorumu destekler. Arkasındaki diğer karakterlerden biri Osmanlı karikatürlerinde sıkça "Rus" olarak resmedilen, kalpaklı tiplemedir. Diğerleri ise muhtemelen savaş blokundaki diğer müttefiklerdir; Fransız ya da İtalyan. Ancak tipolojik tanımlama bu tür karikatürlerde zaman zaman karikatürize abartılara dayandığı için netlik kazanmayabilir.

Kadının temsili burada dikkat çekicidir: "İnsaniyet" olarak sembolize edilen kadın, elinde barışı taşısa da bu barışın gerçekleşmesi için karşısındakilerin "insanlıktan pay alması" gerektiğini belirtmektedir. Karagöz'ün yanıtı ise ironik ve karamsardır: "Onlarda pek öyle şeyler arama!" Bu ifade, dönemin Osmanlı kamuoyundaki genel hayal kırıklığını ve İtilaf Devletleri'nin samimiyetsizliğine dair inancı yansıtır. Bu temsilde barış, bir dişi figür aracılığıyla sunulur; ancak onun taşıdığı sulh sepeti, savaş isteyen aktörlerce karşılık bulamamaktadır. 1917 yılına gelindiğinde, kadın figürünün "İnsaniyet" veya "Sulh Perisi" gibi yeniden mistik ve doğaüstü bir alana çekilmesi tesadüf değildir. Savaşın dördüncü yılına girilirken yaşanan kitlesel yorgunluk ve rasyonel diplomatik çözümlerin birer birer tükenmesi, barış umudunun ancak "insanüstü" bir müdahale veya ilahi bir lütuf gibi kurgulanmasına yol açmıştır. Bu süreçte kadın bedeni, somut bir siyasi aktör olma potansiyelinden tamamen arındırılarak, ulaşılması güç ve kutsal bir arzu nesnesi olarak yeniden mistikleştirilmiştir. Burada kadın hem çözüm öneren "insaniyet"tir hem de bu insaniyetin dikkate alınmadığı bir trajedinin temsilidir. 1917'de savaşın halen tüm şiddetiyle devam ettiği düşünüldüğünde, bu çizim Osmanlı mizahının döneme dair umutsuzluğunu ve eleştirel bakışını açıkça ortaya koyar.


انسانیت — بن یاپه‌جغمی یاپدم . انسانیتدن بهره‌کز وار ایسه راضی اولورسکز . یوقسه آرتق بتون مسئولیت سزه عائد اولور ...
قره‌گوز — اونلرده پك اویله شیلر آرامه !

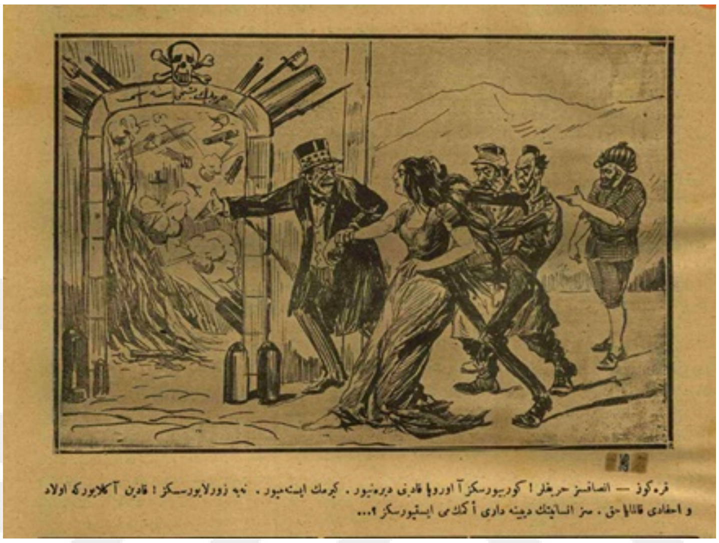
Şekil 141. Karagöz, S. 930, 4 Kanunusani 1332 [17 Ocak 1917]
Kadının göğsünde "insaniyet" sepetinde "sulh" adamın elindeki kapta "1917 Harp" yazmakta.
İnsaniyet – Ben yapacağımı yaptım. İnsaniyetten behreniz var ise razı olursunuz. Yoksa artık bütün mesuliyet size ait olur…
Karagöz – Onlarda pek öyle şeyler arama!

Daha önceki karikatürlerde, süngülerin üzerine atılan ya da yanmış bedenle betimlenen "Avrupa kadını", savaşın kırılganlaştırdığı ve edilgenleştirdiği bir imge olarak sunulmuştu. Bu temsil biçimleri, savaşın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ahlaki ve kültürel bir çöküş anlamına geldiğine işaret ediyordu. Aşağıdaki karikatür, bu anlatının devamı niteliğindedir; ancak burada "Avrupa" yalnızca zayıf ve aciz bir figür değil, aynı zamanda zorla felakete sürüklenen bir kurban olarak karşımıza çıkar. 7 Ağustos 1918 tarihli bu karikatürde, Avrupa olarak simgelen kadın bedeni alevlerin yükseldiği bir fırına sürüklenmektedir. Savaşın beşinci yılına girildiği bu dönemde, onu zorla ateşe iten erkek figür, giysisi ve silindir şapkasıyla Amerika Birleşik Devletleri'ni[584] simgelerken, arkasında sıralanan İngiltere ve Fransa temsilleri, savaşın Batılı cephesini tamamlar. Fırının üzerinde yazan "Harbin Beşinci Senesi" ifadesi, zamanla birlikte artan yıkımı da vurgular. *Karagöz*'ün "Kadın anlıyor ki evlat ve ahfadı kalmayacak" repliği, yalnızca demografik bir kayba değil, uygarlığın sürekliliğinin kesintiye uğrayacağı düşüncesine işaret eder. Kadının, "medeniyet",

---

[584] Amerika Birleşik Devletleri, Birinci Dünya Savaşı'na 6 Nisan 1917 tarihinde resmi olarak dahil olmuştur. Bu katılım, denizaltı harp stratejilerinden kaynaklanan tehditler, ekonomik çıkarlar ve demokratik değerlere olan vurgu gibi çeşitli faktörlerin birleşimiyle gerçekleşmiştir. ABD'nin savaşa girişinin ardından hem askeri hem de ekonomik güçle İtilaf Devletleri'ne destek sağlaması, Avrupa'daki savaşı daha geniş ve yoğun bir hale taşımıştır. Jennifer D. Keene, "What Did It All Mean? The United States and World War I," *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, No. 22, January–April 2014, s. 120-136.

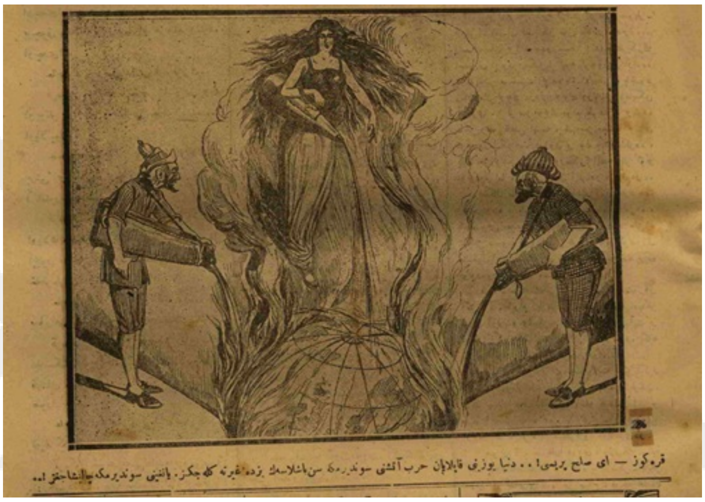
"barış" ve "insaniyet" gibi değerlerin taşıyıcısı olarak fırına sürüklenmesi, bu değerlerin savaş uğruna feda edildiği ironisini taşır. Böylece kadın bedeni, daha önceki karikatürlerde olduğu gibi burada da ideolojik bir zemin hâline gelmiş, Avrupa'nın hem ahlaki tükenişinin hem de savaşın maskelenmiş şiddetinin alegorisine dönüşmüştür. Bu tür temsil biçimleri, yalnızca cinsiyetlendirilmiş imgeler üretmekle kalmaz; aynı zamanda savaşın aktörlerini ve sonuçlarını da ideolojik olarak kodlar.


قره‌كوز — انصافسز حريفلر! كوريورسكز آ اوروپا قادينى ديرنيور. كيرمك ايسته‌ميور. نه‌يه زورلايورسكز! قادين آكلايوركه اولاد
و احفادى قالمايه‌جق. سز انسانيتك دیبنه دارى أكمك مى ايستيورسكز؟...

Şekil 142. Karagöz, S. 1090, 7 Ağustos 1334 [1918]
Kapının üstünde "Harbin beşinci senesi" yazmakta.
Karagöz – İnsafsız herifler! Görüyorsunuz a Avrupa kadını direniyor. Girmek istemiyor. Neye zorluyorsunuz! Kadın anlıyor ki evlat ve ahfadı (torunları) kalmayacak. Siz insaniyetin dibine darı ekmem mi istiyorsunuz?..

Aşağıdaki çizimde yine bir yangın metaforu ve onu söndürmeye çalışan gerçeküstü bir dişi sembol vardır. 21 Eylül 1918 tarihli bu karikatürde, kadın figürü "Sulh Perisi" olarak göğe doğru yükselen bir alev sütununun ortasında betimlenmiştir. Altında, savaşın sarmaladığı dünya alevler içinde yanarken, iki yandan *Karagöz* ve *Hacivat* figürleri hortumlarla bu ateşi söndürmeye çalışmaktadır. *Karagöz*'ün "Sen başlasan, biz de gayrete geleceğiz" sözleri, hem çaresizliği hem de barışın başlaması için bir ilham kaynağına duyulan ihtiyacı ortaya koyar. Kadının barışla özdeşleştirilmesi, Birinci Dünya Savaşı boyunca kadın bedenine yüklenen alegorik anlamların sürekliliğini gösterir. Bu görselde kadın, sadece soyut bir barış ideali değil; aynı zamanda bu idealin yeniden doğuşunu ve insanlığın kurtuluş umudunu temsil eder. Karikatürün yayımlandığı tarihte, savaşın son yılına girilmiş, Osmanlı cephesinde özellikle Filistin ve Suriye hattında çözülme başlamışken, Alman cephesi de çökmeye yüz tutmuştur. Tüm tarafların savaştan yorgun düştüğü bu dönemde barış söylemleri artmaya başlamıştır.[585] Bu durum, karikatürdeki umut arayışıyla doğrudan ilişkilidir.

Barışın, erkekler tarafından gerçekleştirilecek teknik bir eylem (yangın söndürme) olarak değil; ancak bir kadın figürünün manevi çağrısı ve ilhamı sayesinde mümkün olacağına dair inanç, dönemin cinsiyetçi alegori anlayışında sıkça görülür. Bu anlayışta kadın, savaşın neden olduğu yıkımı durdurabilecek bir ahlaki otorite olarak konumlandırılır.[586] Ancak bu temsil, kadının özneleştiği bir rol sunmaz; tersine, onu yeniden sembolik bir nesne hâline getirir.



Şekil 143. Karagöz, S. 1103, 21 Eylül 1334 [1918]
Karagöz – Ey sulh perisi!.. Dünya yüzünü kaplayan harp ateşini söndürmeğe sen başlasan biz de gayrete geleceğiz. Yangını söndürmeye çalışacağız!..

Bu döneme ait karikatürlerde barışı simgeleyen kadın figürünün sıklıkla bir "sulh perisi" olarak resmedilmesi, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda politik ve kültürel bir alegoridir. Peri figürü, halk anlatılarında doğaüstü, dokunulmaz, iyileştirici ama aynı zamanda gerçekliğin dışında konumlanmış bir varlık olarak betimlenir.[587] Bu bağlamda, karikatürlerdeki sulh perisi, savaşın yıkıcılığı karşısında ulaşılması güç bir barış idealini temsil eder. Kadının bu şekilde "peri" olarak yüceltilmesi, barışı ahlaki ve feminen bir özlemin nesnesi hâline getirirken, çözüm üretme kapasitesinden arındırır; onu aktör değil, edilgen bir mistik arzu nesnesine dönüştürür. Bu da barışın ancak erkek aktörlerin girişimiyle sağlanabileceği yönündeki ataerkil tahayyülü pekiştirir. Lene Hansen, kadın bedeninin uluslararası krizlerde çoğu zaman "sessizleştirilmiş ama yoğun biçimde görselleştirilmiş" olduğunu belirtir.[588] Bu çerçevede sulh perisi temsili, dönemin karikatürlerinde yalnızca barış arzusunun değil, aynı zamanda bu arzunun gerçekleştirilmesindeki cinsiyetlendirilmiş iktidar yapılarının bir yansıması olarak değerlendirilmelidir.

---

[585] Akşin, *Kısa 20. Yüzyıl Tarihi*, s. 102 – 105.

[586] Savaş yıllarının görsel ve siyasal söyleminde, barışın ahlaki çağrısının kadınla özdeşleştirilmesi dikkat çeker; kadınlar "daha yumuşak cins" ve ahlaki bakımdan üstün addedilerek barış hareketlerinin doğal aktörleri gibi sunulmuştur. Bu kullanım kadınları etkin özne olmaktan çok temsili birer figür konumuna yerleştirir. Susan R. Grayzel and Tammy M. Proctor, *Gender and the Great War,* New York, Oxford University Press, 2017, s. 31, 148 – 149.

[587] Fadime Tikbaş Apak, "Türk Halk Anlatılarında Peri," *Culture Academy*, C. 1, S. 1, 2021, s. 40-68.

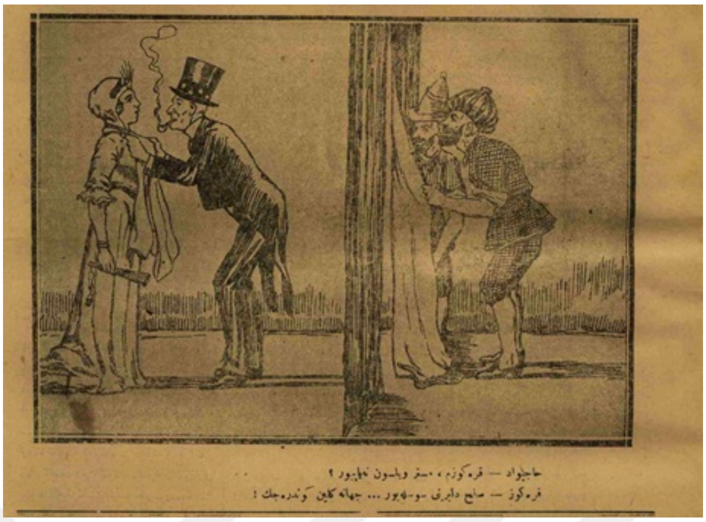
Wilson ilkelerine gönderme yapan aşağıdaki karikatürde "sulh dilberi" olarak adlandırılan kadın imgesi dünyaya barışı getirecek olan bir gelin olarak sembolize edilmiştir. 9 Ekim 1919 tarihli *Karagöz*'de yayınlanan bu karikatürde, ABD Başkanı Woodrow Wilson, genç bir kadını —barışı simgeleyen "sulh dilberini"— süslemektedir. *Hacivat*'ın, "Karagözün, Mister Wilson ne yapıyor?" sorusuna *Karagöz*'ün verdiği yanıt, "Sulh dilberini süslüyor… Cihana gelin gönderecek!" biçimindedir. Kadın figürü burada, barışın idealize edilmiş bir temsilidir; savaş sonrası dünyaya barış getireceği umuduyla "gelin" gibi süslenen bir sembol haline getirilmiştir. Bu betimleme, Wilson'un savaş sonrası yeni bir dünya düzeni kurma vaadiyle sunduğu 14 İlkeye göndermede bulunur. Wilson İlkeleri, 8 Ocak 1918'de ABD Kongresi'nde açıklanmış ve savaş sonrası uluslararası düzenin temellerini oluşturmayı amaçlamıştır. İlkeler; açık diplomasi, denizlerin serbestliği, ekonomik engellerin kaldırılması, silahlanmanın azaltılması ve özellikle "milletlerin kendi kaderini tayin hakkı" gibi maddeleri içeriyordu.[589]

Karikatürde kadının, bir erkek tarafından süslenerek "cihana gönderilen" pasif bir figür olarak çizilmesi, barışın bu dönemde özneler arası bir uzlaşma değil, büyük güçlerin —özellikle de ABD'nin— inisiyatifiyle sağlanabileceği düşüncesini yansıtır. Yani barış edilgen bir idealdir; onu gerçekleştirecek olan ise kadını süsleyen erkektir. Bu anlatım biçimi, kadın bedeninin yeniden sembolik bir alan olarak kullanıldığını, ancak fail değil, sunulan bir nesne olarak temsil edildiğini gösterir. Bir önceki karikatürdeki "sulh perisi" tasviri, savaşın yıktığı evrensel düzenin yeniden inşasına dair mitik bir umudu simgelerken, bu mitin dönemin egemen güçlerinin müdahaleleriyle nasıl başka bir boyuta geçtiğini görmek önemlidir.

---

[588] Lene Hansen, *Security as Practice: Discourse Analysis and the Bosnian War*, Routledge, London and New York, 2006, s. 7.

[589] Sina Akşin, *Kısa 20. Yüzyıl Tarihi…*, s. 103-104, Bkz. Budak, Mustafa. "I. Dünya Savaşı Sonrası Yeni Uluslararası düzen Kurma sürecinde Osmanlı Devleti'nin Tavrı Paris Barış Konferansı'na Sunulan 23 Haziran 1919 Tarihli muhtıra", *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, S. 7 Aralık 1999, s. 191-215.


حاجیواد — قره کوزم، مستر ویلسون نه یاپیور؟
قره کوز — صلح دلبرینی سوسلیور ... جهانه کلین کوندره جك!

Şekil 144. Karagöz, S. 1108, 9 Teşrinievvel 1335 [1919]
Hacivat – Karagözüm, Mister Wilson ne yapıyor?
Karagöz – Sulh dilberini süslüyor… Cihana gelin gönderecek!..

Ancak Wilson İlkeleri etrafında şekillenen bu barış umudu, Osmanlı açısından kısa sürede karşılığını yitirmiş; savaş sonrası siyasal düzen Mondros Mütarekesi ile birlikte çözülme ve işgal sürecine evrilmiştir.

30 Ekim 1918'de imzalanan Mondros Mütarekesi, Osmanlı Devleti'nin siyasi ve askeri egemenliğini büyük ölçüde yitirdiği, fiilen sona eriş sürecinin başlangıcı olarak kabul edilir.[590] Mondros Mütarekesi'nin imzalanmasının ardından, İtilaf Devletleri Anadolu'nun çeşitli bölgelerini işgal etmeye başlamış, bu durum merkezi otoritenin zayıflamasına ve İstanbul'dan bağımsız bir direniş hareketinin doğmasına zemin hazırlamıştır. 16 Mart 1920'de İstanbul'un resmen işgali ve aynı yıl Sevr Antlaşması'nın Osmanlı delegelerine kabul ettirilmesi, bu direnişin Anadolu'da daha örgütlü bir nitelik kazanmasına yol açmıştır. 23 Nisan 1920'de Ankara'da Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılmasıyla birlikte, İstanbul'daki hükümetle Ankara'daki meclis arasında meşruiyet ve temsil konusunda ikili bir yapı ortaya çıkmıştır.[591] 1921 yılına gelindiğinde, Milli Mücadele hem siyasi hem askeri bakımdan belirgin bir aşamaya ulaşmış; özellikle Sakarya Meydan Muharebesi öncesinde Anadolu'daki

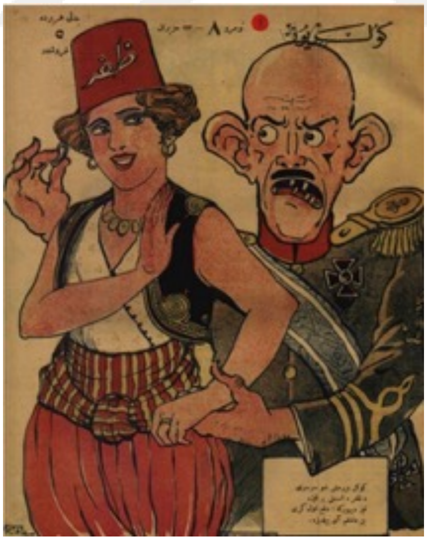
---

[590] Cemal Kemal, "Mustafa Kemal'in Mondros Mütarekesi'ne Tepkisi," *Atatürk Yolu Dergisi*, C. 12, S. 46, 2010, s. 367-400; Sina Akşin, *Kısa 20. Yüzyıl Tarihi*…, s. 108-109.

[591] Bülent Bakar, "Esaretten Kurtuluş: İtilâf Devletlerinin İstanbul'u Tahliyesi," *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE)*, S. 23, 2009, s. 14-58.

direniş hareketi, yerel toplum düzeyinde yükselen katılım ve TBMM'ye yönelen telgraflarla ulusal düzeyde artan bir meşruiyet kazanmıştır.[592] Bu dönem, yalnızca bir askeri çatışmalar silsilesi değil, aynı zamanda yeni bir siyasal ve toplumsal düzenin temellerinin atıldığı bir dönüşüm evresiydi.

Bu bağlamda 23 Haziran 1921 tarihli *Güleryüz* dergisinde yayımlanan karikatürde, Osmanlı'yı temsil eden fesli bir genç kadın figürü, kemerindeki yazıyla "Zafer" adını taşır. Onu arkasından kıskanarak sarmalamış askeri üniformalı erkek figür ise Yunanistan Kralı Konstantin'dir. Yüz ifadesindeki öfke, hem aşkını kaybetmenin hem de politik bir hezimetin sembolü gibidir. Kadının söylemi net bir mesaj verir: "Ben aşığım ay yıldıza" — yani Türk ulusal mücadelesine. Burada "zafer" bir kadın olarak bedenleştirilmiş; kimliğini artık Osmanlı ya da işgalci güçler değil, Anadolu'nun simgesi olan "ay yıldız" belirlemektedir. Karikatür, bir yandan kadın bedeninin milli bir alegori olarak kullanılmasını sürdürürken diğer yandan siyasi aidiyetin dönüşümünü de görselleştirir. Artık Osmanlı'nın eski ortaklarına ya da Avrupa müdahalesine gönül vermeyen, "ay-yıldızlı" bir kimliğe bağlanan yeni bir "zafer kadını" vardır.



Şekil 145. Güleryüz, S. 8, 23 Haziran 1921
Gönül vermiş şu serseri "zafer" isimli bir kıza. Kız diyor ki: Defol geri ben aşığım ay yıldıza.

İzmir, Bursa ve Edirne'yi temsil eden üç kadın figürünün dans edercesine hareket ettiği aşağıdaki karikatürde, Yine Yunanistan Kralı I. Konstantin kollarını açmış, gözleri kapalı bir biçimde adeta “kör ebe” oyunu oynar gibi uçuruma doğru ilerlemektedir.[593] Başlarında hilal taşıyan bu kadınlar yalnızca şehirleri değil, aynı zamanda hem ulusal değerleri hem de eril arzunun nesneleştirdiği kadın bedenini sembolize etmektedir. Buradaki temsil, “perileştirilmiş” bir kadın imgesi ile masumiyeti ve tehlikeyi iç içe geçirir. Kadınlar hem çekici hem de yönlendirici bir güç olarak resmedilirken, Kral Konstantin’in düşüşü yalnızca askeri bir bozgunu değil, aynı zamanda bir “kadına kapılmanın bedeli” gibi sunulur. Bursa, İzmir ve Edirne—hem peri hem de dans eden cazibeli figürler olarak sunulmuştur. Giyimleri ince, saçları dalgalı ve başlarındaki hilal biçimli taçlar onları hem milli hem de müstehcenlikle flört eden birer sembol haline getirmiştir. Özellikle “kör ebe” oyunuyla ilişkilendirilmiş halleri, masum bir oyun ile tehlikeli bir baştan çıkarışın sınırında gidip gelmektedir. Bu anlatı, erkek figürünün edilgenleşmesi yoluyla hem düşman liderin küçük düşürülmesini hem de milli zaferin kaçınılmazlığını vurgular. Böylece kadın, bu karikatürde hem milli toprakların hem de baştan çıkarıcı tehlikenin alegorisine dönüşür. Bir önceki karikatürde Konstantin’in “Zafer” adlı fesli kadından ret cevabı aldığı düşünülürse, bu çizim onun kadınsı bir güç tarafından cezbedilip uçuruma sürüklenmesinin görselleştirilmesidir. Temsilin bu hali, ulus-toprak ilişkisinin kadın üzerinden kurgulandığı ataerkil milliyetçilik anlatılarıyla da örtüşmektedir.[594]

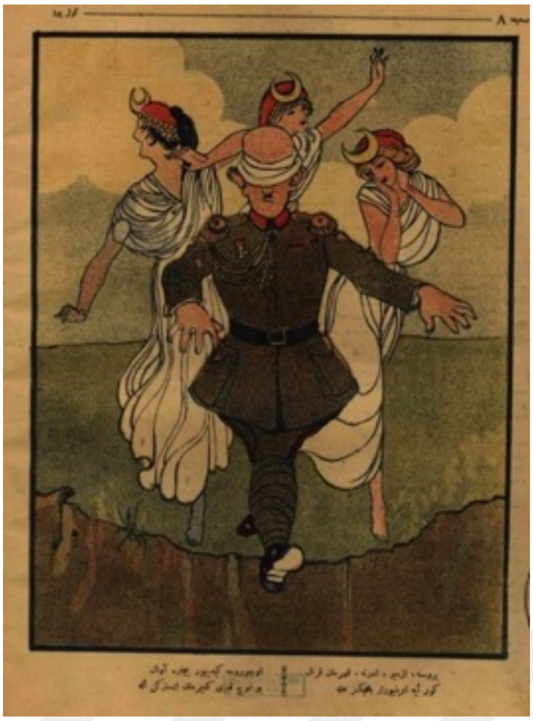
---

[592] İbrahim Tavukçu, "Sakarya Meydan Muharebesi Sırasında Anadolu'da Meydana Gelen Toplumsal Tepkiler," *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 33, 2023, s. 206-235.

---

[593] Bu karikatürün yayımlandığı dönemde Yunanistan, II. İnönü Savaşı’ndan sonra yeni bir taarruza hazırlanmaktaydı. 10 Temmuz 1921’de başlayacak olan Kütahya–Eskişehir Muharebeleri öncesi, Yunan ordusu Anadolu içlerine ilerlemeyi planlıyordu. Karikatürdeki Kral Konstantin figürü, bu ilerleyişin mimarı olarak hicvedilmektedir. Bkz. Murat Köylü, “The Causes of Failure of the Greek Army in the Battle of Kütahya–Eskişehir,” *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 22, S. 2, 2023, s. 526-535.

[594] Bu bağlamda bkz. Nira Yuval-Davis, *Gender and Nation*, Sage Publications, 1997; Deniz Kandiyoti, “Bargaining with Patriarchy”, *Gender and Society*, Vol. 2, No 3, 1988, s. 274-290.



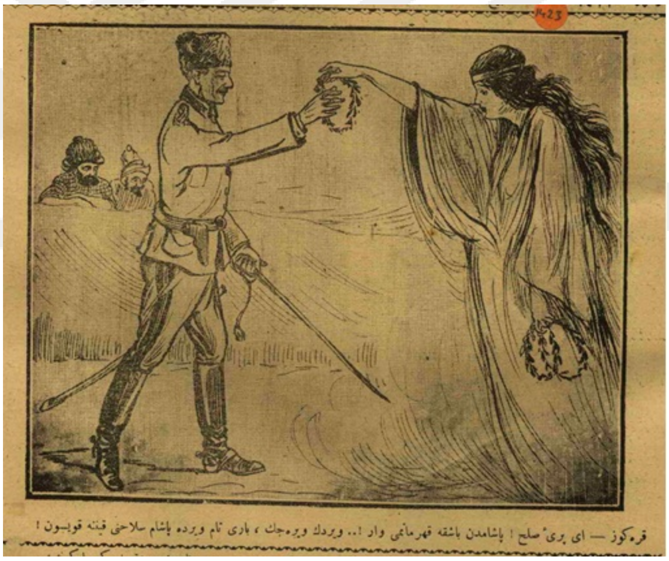
Şekil 146. Güleryüz, S. 8, 23 Haziran 1921
Bursa, İzmir, Edirne, kahraman kral kör ebe oynuyorlar bakınız hele
Uçuruma gidiyor biçare avel bu üç kızı geçirmek isterken ele.

Sakarya Meydan Muharebesi'nin ardından, 1921 sonbaharında askeri dengeler belirgin biçimde Türkiye tarafı lehine dönmüştür. Bu zafer, hem askeri hem diplomatik dengeleri değiştirmiştir. Nitekim 20 Ekim 1921'de imzalanan Ankara Antlaşması'yla Fransa, Türkiye ile uzlaşma yoluna gitmiş; bu durum, İngiltere'nin yalnızlaşmasına yol açmıştır. Sakarya Zaferi sonrasında Yunan ordusu Afyon ve Eskişehir hattında savunma pozisyonuna geçmiş, cephe uzun süre hareketsiz kalmıştır. Bu süreçte İtilaf Devletleri, barış teklifleri sunmaya başlamış ancak bu teklifler hâlâ Sevr Antlaşması esaslarına dayandığı için Türk tarafınca kabul edilmemiştir. Buna karşın İtalya, Anadolu'dan çekilme hazırlıklarını sürdürmüş; İngiltere ise Türkiye karşısında katı tutumunu korumaya devam etmiştir.[595] Bu ortamda yayımlanan 5 Kasım 1921 tarihli *Karagöz* karikatürü, savaşın seyrine alegorik bir dille yaklaşarak, barışın gelişine dair umut ile gecikmesine yönelik sitemi bir arada işler. Karikatürde "sulh perisi" olarak resmedilen bir kadın figürü, elinde üç adet taç taşımakta ve bu taçlardan birini Mustafa Kemal Paşa'ya uzatmaktadır. Karagöz'ün şu sözleri ise durumu mizahi bir dille özetler: "Ey Peri-i Sulh! Paşamdan başka kahraman mı var!.. Verdin verecen bari tam ver de Paşam silahını kınına koysun!" Burada kadın bedeni bir kez daha barışın taşıyıcısı, kaderin belirleyicisi olarak kurgulanmıştır. Uzatılan taç, Sakarya Zaferi'nin ardından Mustafa Kemal'e verilen askeri ve diplomatik itibarı; perinin elinde tuttuğu diğer taçlar ise devam eden barış arayışlarını temsil eder. *Karagöz*'ün repliğindeki beklenti ve sitem, hem ulusal hem bireysel düzeyde barışa duyulan arzunun, ama aynı zamanda barışı getirenin kadın değil, onu hak eden erkek kahraman olduğuna dair eril tahayyülün altını çizer.

---

[595] Sina Akşin, *Kısa 20. Yüzyıl Tarihi…*, s. 134-135.

Alegorik kadın figürünün "sulh perisi" kimliğiyle kullanımı, yalnızca barışı simgelemez; aynı zamanda onun gelişinin ertelenmesini ya da dağıtımını da "kadınsı kaprislere" ya da "geciktirici" bir iradeye bağlar. Bu tür temsiller, özellikle 19. yüzyıl sonlarından itibaren Batı'da ve Osmanlı'da alegorik kadın imgeleri üzerinden inşa edilen siyasi anlatıların bir uzantısıdır.[596] Sulh perisi burada hem barışı hem de barışın "nasıl, ne zaman ve kime" geleceğini belirleyen bir güç olarak işlevselleştirilir.


قره‌كوز — ای پری صلح ! پاشامدن باشقه قهرمانمی وار !.. ویردك ویره‌جك ، باری تام ویرده پاشام سلاحنی قیننه قویسون !

Şekil 147. Karagöz, S, 1423, 5 Teşrinisani 1337 [5 Kasım 1921]
Karagöz – Ey Peri-i Sulh! Paşamdan başka kahraman mı var!.. Verdin verecen bari tam ver de Paşam silahını kınına koysun!

Güleryüz dergisinde yayınlanan aşağıdaki karikatür, 1921 yılı sonlarında Ankara Hükümeti'nin yalnızca savaş alanında değil, diplomasi sahasında da güçlü bir aktör olarak ortaya çıktığı bir dönemde yayımlanmıştır. Sovyetler Birliği ile imzalanan 16 Mart 1921 tarihli Moskova Antlaşması'yla Türkiye'nin doğu sınırları güvence altına alınmış, bu gelişme Kafkasya'daki Azerbaycan, Ermenistan ve Gürcistan cumhuriyetleriyle (Kafkasya Cumhuriyetleri)[597] doğrudan diplomatik temasların önünü açmıştır.[598] Aynı dönemde, Türkiye'nin özellikle Arnavutluk ve İran'la ilişkileri de karşılıklı diplomatik temsilcilikler ve siyasi temaslar üzerinden yoğunlaşmaya başlamıştır.[599] *Güleryüz* dergisinin 1 Aralık 1921 tarihli sayısında yayımlanan bu karikatür, bütün bu gelişmeleri kişiselleştirerek Başkomutan Mustafa Kemal Paşa etrafında örülmüş bir zafer anlatısına dönüştürmektedir. Karikatürde Paşa'nın etrafına toplanmış beş kadın figürü dikkat çeker: Her biri bir ülkeyi temsil eden bu kadınlar (Azerbaycan, Rusya, Romanya, Arnavutluk, İran) Mustafa Kemal Paşa'nın bedenine sarılmış ya da ona yönelmiştir. Karikatürün altındaki açıklamada bu kadınlar onun "mahbubeleri" (sevgilileri) olarak adlandırılır. Mustafa Kemal Paşa'nın çevresini saran kadın figürleri, bu diplomatik açılımların bedensel ve duygusal bir bağlılık üzerinden kodlandığı sembollerdir. Böylece uluslararası siyasal yakınlaşmalar, bir erkek figürüne aşık olan kadınlar imgesiyle cinsiyetlendirilmiş bir ilişki biçimi içinde temsil edilir. Böylece Paşa'nın askeri ve diplomatik başarısı, yalnızca bir komutan ya da lider olarak değil, "kadınlar tarafından arzulanan güçlü erkek" imgesiyle yüceltilmiştir. Karikatür, eril egemenliğin siyaseti nasıl cinsiyetlendirdiğini ve erkek gücünün dış politikadaki başarılarla özdeşleştirilme biçimini görsel düzeyde açıkça sergiler.

---

[596] Bkz. Marina Warner, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*, University of California Press, 1985.

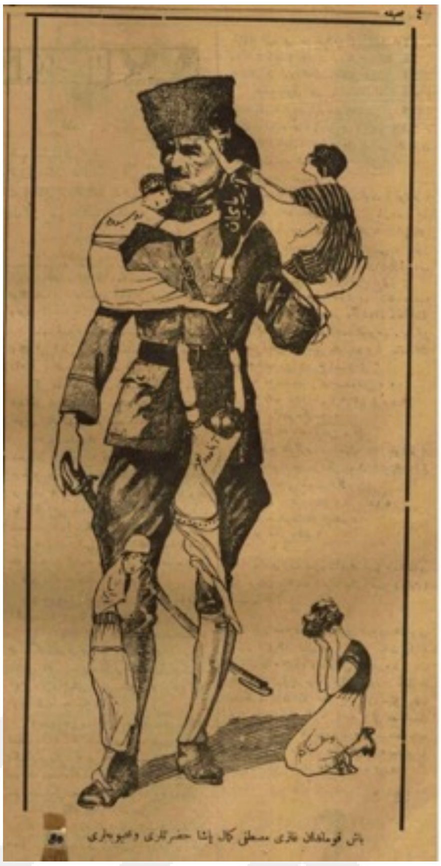
Kadınların Mustafa Kemal Paşa'ya duyduğu aşk, yalnızca bireysel bir duyguyu değil, aynı zamanda bu ülkelerin Türkiye'ye yakınlığını ve politik cazibesini temsil eder. Bu noktada karikatür, barış ve diplomasi alanındaki kazanımları "erkek" bir öznenin etrafında şekillenen duygusal ve bedensel bağlılık biçiminde sunarak, erkek egemen bir politik başarı anlatısı inşa eder.

---

[597] "Kafkas cumhuriyetleri" ifadesiyle kastedilen, 1920–1921 yılları arasında Sovyetler Birliği tarafından işgal edilmeden önce kısa süreli bağımsızlıklarını ilan eden Azerbaycan (1918–1920), Ermenistan (1918–1920) ve Gürcistan Demokratik Cumhuriyetleri'dir (1918–1921). Türkiye, bu devletlerle 16 Mart 1921 tarihli Moskova Antlaşması sonrasında Sovyet Rusya aracılığıyla diplomatik temas kurmuş, sınır meselelerini bu antlaşma ile çözümlemiştir. Coşkun Topal, "Türk-Rus İlişkileri ve Moskova Anlaşması," *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, C. 4, S. 6, 2018, s. 313-330.

[598] Mustafa Budak, *Misak-ı Milli'den Lozan'a: İdealden Gerçeğe Türk Dış Politikası,* Küre Yayınları, İstanbul, 2013, s. 226-242.

[599] Bkz. İbrahim Erdal, "Atatürk Dönemi (1923–1938) Türk-İran İlişkileri ve Sadabad Paktı," *Karadeniz Araştırmaları,* C. 34, S. 34, 2012, s. 77 – 88. Hikmet Öksüz, "Atatürk Dönemi Türk-Arnavut İlişkileri," *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, S. 12, 1998, s. 209-219.

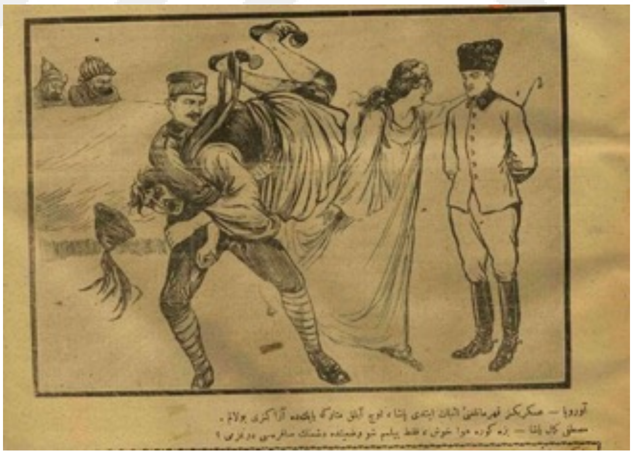

باش قوماندان غازی مصطفی کمال پاشا حضرتلری و محبوبه‌لری

Şekil 148. Güleryüz, S. 31, 1 Kanunuevvel 1337 [1921]
Baş Kumandan Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri ve mahbubeleri (sevgilileri)"
Kadınların üzerinde yukarıdan aşağıya;
"*Azerbaycan, Rusya, Romanya, Arnavutluk, İran*

1921 sonunda Mustafa Kemal Paşa'nın çevresinde temsili kadın figürleriyle çizildiği "zaferin eril temsili"nden sonra, aşağıdaki karikatürde onu bir başka kadın figürü, bu kez kadın bedeninde betimlenen "Avrupa" ile birlikte görürüz. 29 Mart 1922 tarihli bu çizimde, Avrupa figürü kibarca Paşa'nın koluna girmeye çalışırken, Mustafa Kemal Paşa mesafesini koruyan, kararlı ve temkinli bir duruş sergiler. Karikatürün altındaki konuşma balonunda "Üç aylık bir mütareke yapın da arayı bulalım" diyen Avrupa'ya karşı Paşa'nın verdiği yanıt, yalnızca bir diplomatik ironi değil, aynı zamanda askeri özgüvenin simgesidir: "Bize göre hava hoş, fakat bilmem şu vaziyette düşmanın safrası donmaz mı?"

Bu tarihsel bağlamda, karikatür Sakarya Meydan Muharebesi'nden (Ağustos-Eylül 1921) sonra Anadolu'daki dengelerin tamamen değiştiği ve Ankara Hükümeti'nin diplomatik güç kazandığı bir evreye denk gelir. Avrupa devletleri —özellikle Fransa ve İtalya— bu aşamada artık Yunanistan'a tam destek vermekten vazgeçmiş, Ankara ile doğrudan ilişki kurma yoluna gitmiştir.[600] Bu değişim, karikatürde Avrupa'nın "arabuluculuk isteyen bir kadın" olarak resmedilmesiyle sembolize edilir. Kadınlaştırılmış Avrupa figürü, hem "barış arzusunun" hem de "çaresizliği" temsil ederken; Mustafa Kemal Paşa bu figür karşısında "sarsılmaz", "soğukkanlı" ve neredeyse "reddedici" bir erkek aktör olarak konumlanır. Kadın figürün Mustafa Kemal'e doğru uzanması, bir nevi *"*barış için ricacı*"* konumunu pekiştirirken, Paşa'nın dik duruşu bu talebi kontrol eden tarafın kim olduğunu gösterir. Bu tür temsillerde kadın figürleri yalnızca "barış", "Avrupa" ya da "millet" gibi soyut kavramların cinsiyetlendirilmiş imgeleri değildir; aynı zamanda erkek kahramanın karşısında konumlandırılan bir "öteki" olarak hem siyasal meşruiyetin hem de askeri gücün propagandasına hizmet eder. Kadın üzerinden yapılan diplomatik temsiller, kadınlığın edilgenliğiyle erilliğin iktidarını karşı karşıya getirir.[601]

Bu karikatür özelinde, kadın-Avrupa figürünün Mustafa Kemal'e yönelttiği uzlaşma çağrısı, sadece savaşın son evresindeki siyasal dönüşümü değil, aynı zamanda uluslararası meşruiyetin artık Anadolu Hükümeti'ne kaydığını görsel bir alegoriyle ilan eder.



Şekil 149. Karagöz, S. 1464, 29 Mart 1338 [1922]
Avrupa – Askerinizin kahramanlığını ispat etti paşa, üç aylık mütareke yapın da aranızı bulalım.
Mustafa Kemal Paşa – Bize göre hava hoş, fakat bilmem şu vaziyette düşmanın safrası donmaz mı?

---

[600] Faroz Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, s. 75.

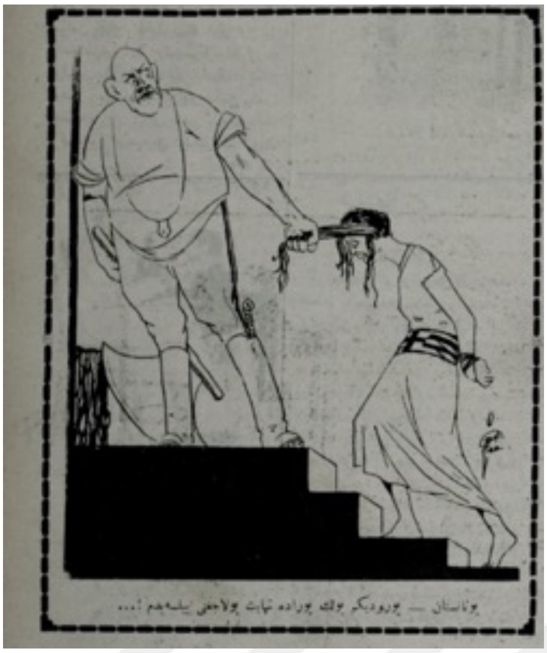
[601] Fitriani Fitriani, "Gender in International Conflict: Women Representation in Security Discourse," *Jurnal Hubungan Internasional*, Vol. 8, No. 2, 2012, p. 172-185.

Ayine dergisinin 20 Eylül 1922 tarihli sayısında yayımlanan son karikatürde, bir cellat figürü tarafından saçlarından sürüklenerek merdivenlere doğru çekilen bir kadın görülmektedir. Kadın Yunanistan'ı temsil ederken, cellat figürü ise ilk bakışta mutlak cezalandırma yetkisini elinde tutan eril bir gücü temsil etmektedir. Ancak figürün karakteristik özellikleri (kelliği, sakal yapısı ve dönemin görselleriyle benzerliği) dikkate alındığında, bu celladın Yunan Kralı Konstantin olarak karikatürize edildiği de ileri sürülebilir. Bu durumda karikatürün alegorik dili çok daha ironik bir hal alır: Kadın bedeniyle temsil edilen Yunanistan, bizzat kendi kralı/lideri tarafından bir cellat soğukkanlılığıyla felakete ve çıkışsız bir sona sürüklenmektedir.

Kadının ağzından çıkan "Yürüdüğüm yolun burada nihayet bulacağını bilseydim!..." sözü, bu okumayla birleştiğinde, sadece Türkiye zaferine karşı bir mağlubiyet itirafı değil, aynı zamanda Yunanistan'ın kendi siyasi hırslarının yarattığı içsel bir yıkımın pişmanlığına dönüşür. Zaferin "eril adalet" eliyle tesisi, burada dışsal bir cezalandırıcıdan ziyade, yanlış bir siyasetin kendi halkını (kadın figürünü) ölüme/idam sehpasına sürükleyen bir "iç cellat" imgesiyle pekiştirilir. Merdivenler artık sadece bir infaz platformu değil, bir ülkenin hırsları uğruna tırmandığı ama sonunda bir "cellat-kral"ın elinde son bulduğu trajik bir süreci simgeler. Bu anlatım tarzı, yalnızca karikatürün içeriğine değil, yayımlandığı mecranın görsel ve politik üslubuna da bağlanabilir. Nitekim dönemin farklı mizah dergileri, hem çizerlerinin estetik tercihleri hem de siyasal konumlanmaları doğrultusunda üslup açısından birbirlerinden önemli ölçüde ayrışmaktadır.[602]

---

[602] Dönemin mizah dergileri arasında üslup ve temsil tercihleri açısından dikkat çekici farklılıklar gözlenebilir. Örneğin *Karagöz*, meddah geleneğinden beslenen, daha ironik ve ölçülü bir yaklaşım benimserken; *Güleryüz* dergisi, alaycı ve zaman zaman cinsel imalar içeren imgelerle sivri bir dil kullanır. *Ayine* ise genellikle sade kompozisyonlarla dramatik ve sembolik yoğunluğu yüksek çizimlere yer verir. Bu farkların, çizerlerin bireysel üslubu kadar, dergilerin genel yayın politikası ve ideolojik pozisyonlarıyla ilişkili olduğu düşünülebilir. Ayrıa Âyine dergisi, Millî Mücadele'ye açık destek veren sembolik ve heyecan uyandırıcı karikatürleriyle öne çıkmış; dönemin moral ve propaganda dilini yoğun bir biçimde kullanmıştır. Bkz. Mehmet Erdoğan, "Milli Mücadele Döneminde Bir Mizah Dergisi: Âyine," *Turkish Studies*, C. 9, S. 12, 2014, s. 169-177.


یونانستان — یورودیگم یولك بوراده نهایت بولاجغنی بیلسه‌یدم!...

Şekil 150. Ayine, S. 57, 20 Eylül 1338 [1922]
Yunanistan – Yürüdüğüm yolun burada nihayet bulacağını bilseydim!...

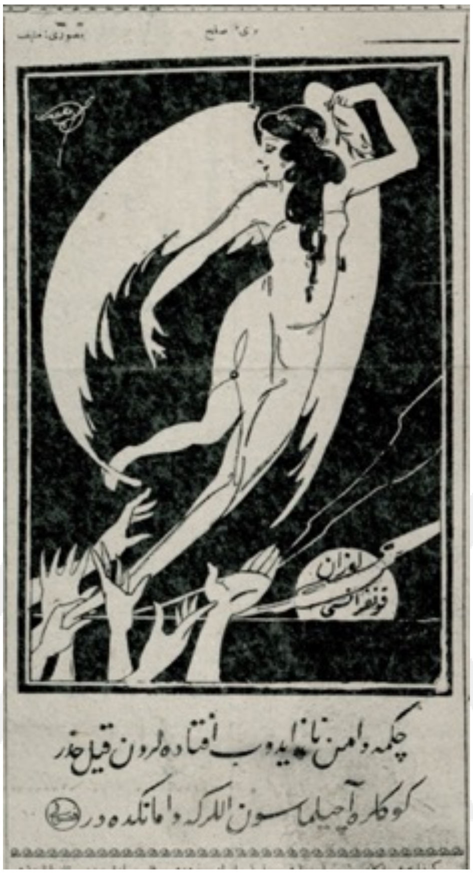
Bu son karikatürle birlikte, savaşın son aşamasında kadının bedenine yüklenen anlam, yalnızca düşmanın temsili değil, aynı zamanda zaferin mutlaklığı ve cezalandırıcı adaletin eril biçimiyle bütünleşmiştir. Başlangıçta barışın perisi, ideal bir gelecek vaadiyle göğe yükselirken, süreç içerisinde kadın bedeni giderek erkek iktidarın denetimine teslim edilmiş bir nesneye dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sadece savaşın şiddetini değil, aynı zamanda milli kimliğin ve erkek egemen söylemin nasıl yeniden kurulduğunu da çarpıcı biçimde ortaya koyar. Böylece, kadın figürü etrafında şekillenen temsiller, bir ulusun geçirdiği travmatik dönüşümün hem taşıyıcısı hem de sembolü haline gelir.

4.2 Barış – Lozan Antlaşması Sürecinin Kadın Bedeni Üzerinden Cisimleşmesi

Lozan Konferansı (1922-1923), Türkiye'nin uluslararası alanda bağımsızlığını tanıyan ve modern Türkiye Cumhuriyeti'nin temellerini atan kritik bir diplomatik süreçtir. Bu süreç, sadece siyasi ve ekonomik müzakereleri değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel dinamikleri de içerisinde barındırmaktadır.[603] Özellikle mizah basını, Lozan Konferansı'nı ele alırken, toplumsal cinsiyet rollerini ve kadın bedenini sembolik bir araç olarak kullanarak, hem siyasi mesajlarını iletmiş hem de dönemin toplumsal normlarını yansıtmıştır.

---

[603] M. Cemil Bilsel, *Lozan*, Cilt 1, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1998, s. 1-7; ayrıca bkz. Ali Naci Karacan, *Lozan Konferansı ve İsmet Paşa*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993.


لوزان قونفرانسی
چکمه دامن ناز ایدوب افتاده لردن قیل حذر
کوکلره آچیلماسون اللرکه دامانکده در

Şekil 151. Akbaba, S. 12, 15 Kanunuevvel 1339 [1923]
Lozan Konferansı

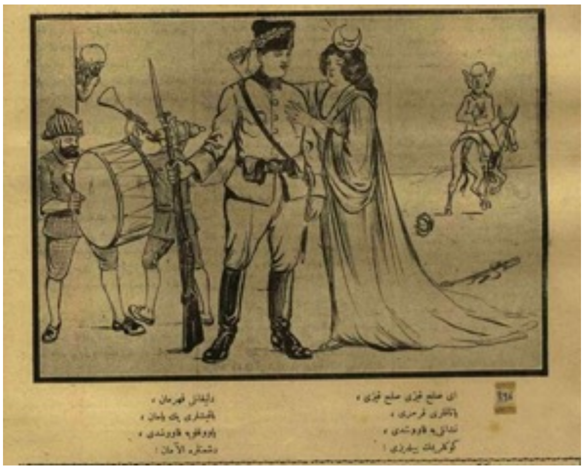
Lozan sürecinde mizah basınında yayımlanan karikatürler, özellikle kadın bedeni üzerinden kurulan temsiller aracılığıyla barış sürecini hem görselleştirmiş hem de cinsiyetlendirmiştir. Kadın figürü, kimi zaman barışın nazlı ama arzu edilen “gelin”i, kimi zaman doğum yapmak üzere olan “gebe bir beden”i, kimi zaman da arzusu tükenmiş ve bedeni “pörsümüş”, “evde kalmış” bir kadın olarak karşımıza çıkar. Bu imgeler, kadın bedenini doğrudan savaşın ya da diplomasinin öznesi olarak değil; onun simgesel taşıyıcısı ve siyasal anlatının duygulanımsal yüzeyi olarak kurgular. Böylece kadın bedeni, milli kimliğin, ulusal bağımsızlığın ve modernleşme tahayyülünün hem görsel hem de ideolojik düzeyde temsilcisi haline gelir.[604] Bu görsel temsil biçimleri ve karikatürlerdeki bu çeşitlilik, kadının toplumsal ve siyasal düzlemdeki konumunun nasıl inşa edildiğini anlamak açısından önemlidir. Özellikle Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş döneminde kadınlıkla ilgili değişen tahayyüller, mizah yoluyla kamusal alanda yeniden üretilmiş; barış, kadın bedeninde somutlaştırılarak bir ideolojik gösterene dönüştürülmüştür. Bu nedenle mizah dergilerinde yer alan karikatürler, sadece dönem ruhunu ve siyasi gelişmeleri değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rejiminin nasıl işlediğini anlamak için de kritik bir kaynak işlevi görür.

---

[604] Bkz. Nira Yuval-Davis, *Gender and Nation*, Sage Publications, London, 1997; Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, Routledge, New York, 1995; George L. Mosse. *Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*, Madison, University of Wisconsin Press, WI, 2020.

Bu başlıkta, Lozan görüşmeleri sürecinde farklı mizah dergilerinde yayımlanmış karikatürlerde yer alan kadın temsilleri tarihsel bağlam içinde analiz edilmiştir. Karikatürler, Lozan görüşmelerinin seyrine uygun biçimde kronolojik olarak sıralanmış; her biri kendi döneminin siyasal atmosferi, toplumsal beklentileri içinde değerlendirilmiştir. Böylece barış sürecinin farklı evrelerinde kadının nasıl temsillendiği ve bu temsillerin toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl işlevselleştirildiği takip edilebilir hale getirilmiştir.

Lozan görüşmeleri başlamadan önce, Mudanya Mütarekesi'nin henüz gerçekleştiği, 13 Ekim 1922 tarihli *Karagöz* dergisinde yayımlanan karikatürde, başında "sulh" yazısı ve hilal bulunan bir kadın figürü, askeri üniformasıyla betimlenen nişanlısı Mustafa Kemal Paşa'ya kavuşmuş gibi bir temas kurmaktadır. Kadının temsil ettiği barış figürü, yalnızca siyasi bir dönüşümü değil, aynı zamanda eril kahramanlık anlatısının sonunda ulaşılan ödül olarak da kodlanmaktadır. Arka planda davul-zurna eşliğinde düğüne benzer kutlama yapan Karagöz, Hacivat vardır. Eşeğe ters binmiş şekilde resmedilen, muhtemelen Yunanistan Kralı I. Konstantin'i simgeleyen karikatürize düşman, Türkiye zaferinin alaycı bir sembolü olarak sunulmuştur. Bu sahne, savaşın bitişiyle birlikte gelen barışın coşkusunu pekiştirirken, barışın bedenleştiği kadın figürü ise bu zaferin duygusal ve simgesel tamamlayıcısı hâline gelmiştir. Karikatür, Lozan Antlaşması öncesi barış sürecinde ulusun yeniden inşasını eril özne üzerinden anlamlandırırken, kadın bedenini hem ulusal kurtuluşun ödülü hem de barışın yumuşatıcı yüzü olarak konumlandırır.



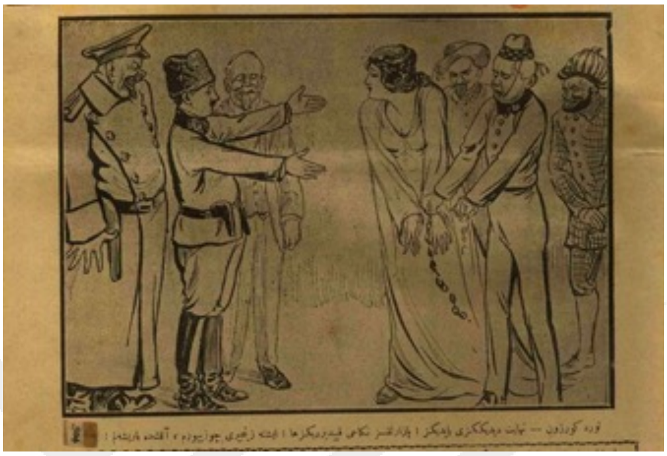
Şekil 152. Karagöz, S. 1521, 13 Teşrinievvel 1338 [1922]
Kadının tacında *sulh* yazmakta.

Ey sulh kızı sulh kızı,
Yanakları kırmızı,
Nişanlıya kavuştu
Göklerimin yıldızı!

Delikanlı kahraman,
Bakışları pek yaman,
Yavukluya kavuştu,
Düşmanlara el aman!

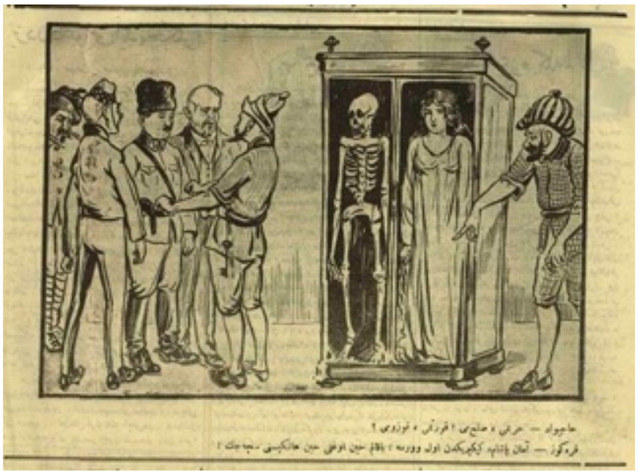
13 Aralık 1922 tarihinde yine *Karagöz*'de yayımlanan aşağıdaki karikatür, kadın bedeninin simgesel kullanımıyla milli bağımsızlık, onur ve kimlik tartışmalarını güçlü bir biçimde görselleştirir. Karikatürde, İngiltere temsilcisi Lord Curzon'un "Nihayet dediğinizi yaptınız! Pazarlıksız nikahı kıydırdınız ha! İşte zinciri çözüyorum alın da barışalım!" sözleriyle, Türk heyetinin dik duruşu ve "şartsız bir barış" talebi hicivsel bir dille betimlenir. Zincirlerinden yeni kurtulmuş bir gelin olarak temsil edilen kadın figürü, burada hem "vatan"ın hem de "milli namus"un metaforudur. Kadının zincirli olması, işgal altındaki Anadolu'nun tutsak halini, zincirlerinin çözülmesi ise kurtuluşu simgeler. Lord Curzon'un jesti ise, emperyal güçlerin barışı bir lütuf gibi sunma çabasıyla alay eder. Kadının zincirlerden kurtuluşunun nikah mecazı üzerinden sunulması ise kadın bedeninin milli kimliğin ve siyasal egemenliğin temsilcisinden öte, bir pazarlık nesnesi olarak görülme riskine işaret eder. Ancak karikatür, bu mecazı tersyüz ederek, kadının "namusunu" pazarlık konusu yapmayan bir milli duruşu yüceltir. Bu karikatür, yalnızca diplomatik sürece dair değil, aynı zamanda modernleşme ideolojisinin kadına yüklediği simgesel anlamlara dair de eleştirel bir bakış sunar. Zira kadın figürü, hem Batılı güçlerin bakışına karşı korunması gereken bir "namus" hem de Türk tarafının bağımsızlığını temsil eden "onurlu bir özne" olarak ikiye bölünmüş temsiliyet taşır. Kadın figürü kurtarılan bir kurban gibi kurgulanarak, milli anlatının duygusal kodlarını harekete geçirir. Karikatürün yayımlandığı tarih, yani 13 Aralık 1922, Lozan görüşmelerinin ilk evresinin başlamasından kısa bir süre sonradır. Bu yönüyle görsel, yalnızca temsil

değil, aynı zamanda dönemin toplumsal duygulanımını da kayıt altına alan bir belge işlevi görür. Karikatürün arkasındaki anlatı, Lozan’da yalnızca toprak ya da kapitülasyonlar gibi maddi meselelerin değil, aynı zamanda kadınn bedeni üzerinden sembolize edilen milli kimliğin, onurun nasıl temsil edileceği sorularının da masaya yatırıldığını ima eder.



Şekil 153. Karagöz, S. 1538, 13 Kanunuevvel 1338 [1922]
Lord Kurzon – Nihayet dediğinizi yaptınız! Pazarlıksız nikahı kıydırdınız ha! İşte zinciri çözüyorum alın da barışalım!

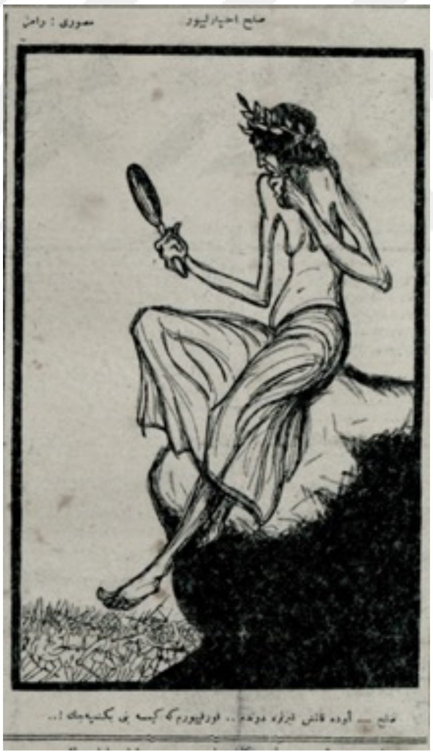
Yine *Karagöz*’de yayınlanan 7 Şubat 1923 tarihli, diğer karikatür ise, Lozan Konferansı’nın zorlu ve belirsiz sürecini sembolik bir dille yansıtır. Karikatürdeki kadın bedeni, barışın doğurgan, umut veren sembolü olarak yer alırken, iskelet figürü savaşın yıkıcı ve ölümcül etkilerini temsil eder. İsmet İnönü'nün Misak-ı Milli'ye sadık kalarak İtilaf Devletlerinin taleplerine karşı direnişi, konferansa ara verilmesinin hemen öncesinde yaşanan diplomatik çıkmazı simgeler. *Hacivat*’ın “Harp mi, sulh mu, kurt mu, kuzu mu?” sorusuna *Karagöz*’ün verdiği “Aman paşam kikirikten evvel vurma! Bakalım hinoğlu hin hangisini seçecek!” cevabı, Lozan sürecindeki belirsizliği ve karar anını vurgular. “Hangisini seçecek” ifadesi, savaşın yıkıcı etkisini (iskelet) ya da barışın umutlarını (kadın bedeni) seçmek anlamına gelir; karikatür, Türkiye’nin geleceğinin hala belirsiz olduğunu ve barışın doğumunun zorlu bir süreçten geçeceğini anlatır. Kadın bedeni burada, sadece barışın temsili değil, aynı zamanda ulusal kimliğin yeniden inşa edilmesinin ve egemenliğin simgesidir, fakat bu süreç savaşın izlerinden tam olarak arınamamıştır.



Şekil 154. Karagöz, S. 1554, 7 Şubat 1339 [1923]
Hacivat – Harp mi, sulh mu, kurt mu, kuzu mu?
Karagöz – Aman paşam kikirikten evvel vurma! Bakalım hinoğlu hin hangisini seçecek!

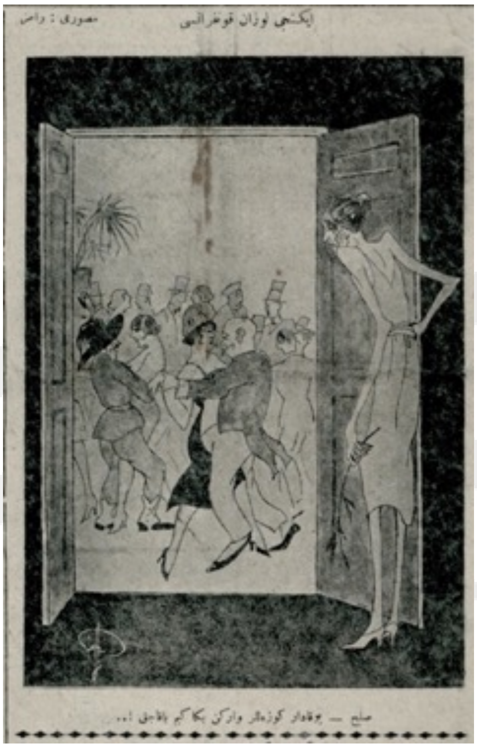
Lozan Konferansı'nın 3 Şubat 1923'te kesintiye uğraması, hem iç siyasette hem de kamuoyunda belirsizliğe ve huzursuzluğa neden olmuştur. Mudanya'dan itibaren yükselen diplomatik iyimserlik havası, bu ara dönemde yerini umutsuzluk, yorgunluk ve beklentiyle örülü bir durgunluğa bırakır. Karikatürlerdeki temsil biçimlerine bakıldığında, bu belirsizliğin en güçlü izdüşümünün kadın bedeni üzerinden kurulduğu görülür. Daha önce "barış" kavramı, gelin ya da genç bir kadın bedeniyle simgeleştirilirken; ara dönemle birlikte kadın artık ne arzunun ne de gençliğin simgesidir. Aksine, uzun süre beklemekten yaşlanmış, toplumsal karşılığı zayıflamış ve umutlarını yitirmiş bir bedene dönüşmüştür. Bu yeni kadın figürü; evde kalmış, "kimse tarafından beğenilmeyen", yaşlanmış ve pörsümüş bir karakter olarak resmedilir. Bu anlatı, yalnızca barış sürecine dair toplumsal duygulanımı değil, aynı zamanda kadının sembolik konumunu da değiştirir. Artık barış, arzulanabilir bir hedef değil; "yorgun", "bekletilmiş", "talip bulamayan" bir figürdür. Bu imge, uluslararası arenadaki gelişmelerin Türkiye kamuoyunda ve mizah basınında nasıl duygusal ve cinsiyetlendirilmiş bir temsile dönüştüğünü göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Özellikle *Akbaba* ve *Kelebek* dergilerinde yer alan karikatürler, kadın bedeni üzerinden kurgulanan bu duygudurum değişimini görsel olarak başarıyla aktarır.

Lozan Konferansı'nın ilk evresinin sona erdiği ve ikinci evreye henüz geçilmediği bu ara dönemde *Akbaba* dergisinde yayımlanan 5 Nisan 1923 tarihli aşağıdaki karikatürde sulh, artık cazibesini kaybetmiş, beklemekten yorgun düşmüş, umutsuzluğa kapılmış bir kadın figürü olarak temsil edilir. Karikatürdeki "Evde kalmış kızlara döndüm" ifadesi, hem kadınlara yönelik toplumsal normları hem de barış sürecine dair dönemin duygu hâlini iç içe geçirir. Bu karikatürdeki kadın figürü, önceki karikatürlerde gördüğümüz gelin ya da sonra göreceğimiz doğurgan anne sembollerinden tamamen uzaklaşmıştır. Artık kadın ne arzulanan bir nesnedir ne de gelecek vaat eden bir figürdür. Aksine, tarihsel ilerleyişin dışında kalmış, terk edilmiş bir varlık gibidir. Bu durum, barış sürecine yönelik iyimserliğin yerini kötümserliğe bırakmasının ve uzayan görüşmelerin toplumsal hayal kırıklığını beslemesinin görsel karşılığıdır. Aynı zamanda bu karikatür, kadın bedeni üzerinden kurulan ulusal anlatının kırılganlığını da gözler önüne serer. Barışın kadınlaştırılması ve bu kadın figürünün "yaşlı" ve "istenmeyen" biri olarak sunulması, yalnızca kadın temsiline dair değil, aynı zamanda ulusal onur, umut ve başarı tahayyülüne dair bir çözülme duygusunu da içinde taşır. Dolayısıyla karikatür, kadın bedenini yalnızca temsil aracı olarak değil, aynı zamanda ulusun ruh halinin, geleceğe dair inancının ve uluslararası prestijinin taşıyıcısı olarak işler.


صلح اختيارليور
مصوری: رامز
صلح — أوده قالمش قیزلره دوندم .. قورقیورم كه كیمسه بنی بكنمیه‌جك !..

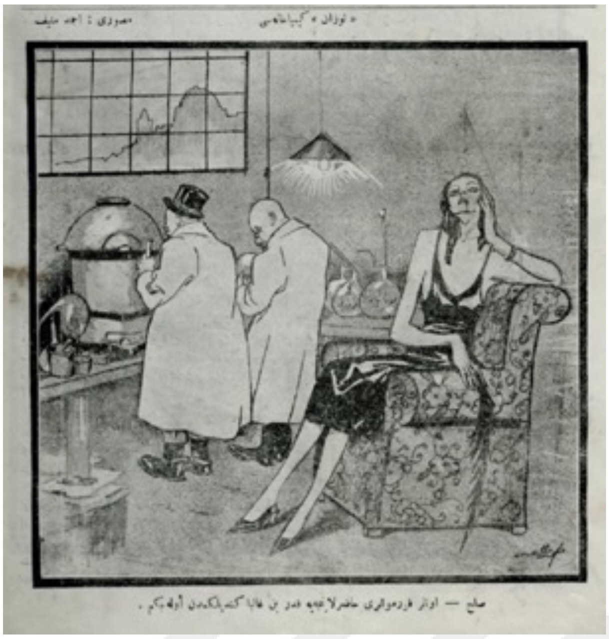
Şekil 155. Akbaba, S. 35, 5 Nisan 1339 (1923)
Sulh ihtiyarlıyor
Sulh – Evde kalmış kızlara döndüm… Korkuyorum ki kimse beni beğenmeyecek!..

Yine Lozan'a verilen ara sürecinde *Akbaba*'da yayınlanan 16 Nisan 1923 tarihli diğer benzer karikatürde, "barış" yine yaşlanmış, değersizleşmiş bir kadın figürü olarak kapı aralığından bir dans salonunu izler. İçeride dans eden Avrupalı figürler —kadın ve erkek temsilciler— diplomatik sahnede barıştan çok kendi çıkarlarıyla ilgilenmektedir. Barışın dışarıda bırakılması, yalnızca sürece verilen önemin azalması değil, aynı zamanda Türkiye'nin bu süreçte yeniden masaya alınma endişesini de yansıtır. Dans salonu, uluslararası ilişkilerin mekanı olarak kurgulanırken, yaşlı sulh kadını hem diplomatik gündemden düşmüş hem de arzulanmayan bir özneye dönüşmüştür. Karikatür, barışın artık sahnenin değil, seyircinin dışında kalan bir figür haline geldiğini etkili bir sembolizmle aktarır.


ایكنجی لوزان قونفرانسی
صلح — بوقدر گوزللر وارکن بکا کیم باقاجق !..

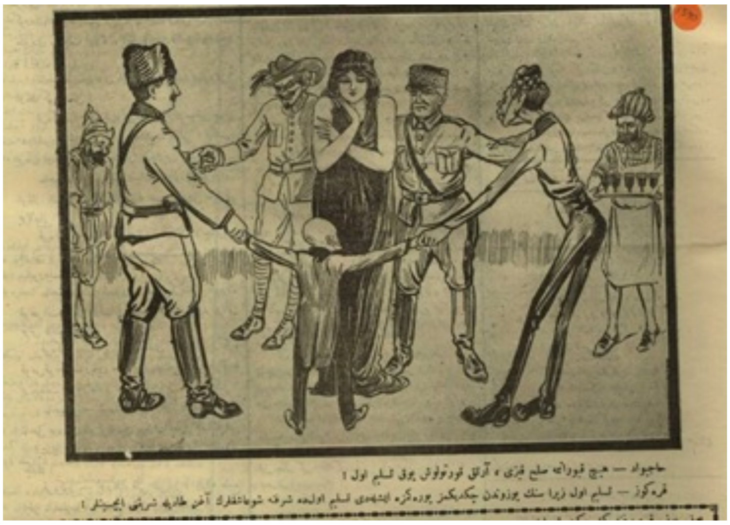
Şekil 156. Akbaba, S. 38, 16 Nisan 1339 [1923]
İkinci Lozan Konferansı
Sulh – Bu kadar güzeller varken bana kim bakacak!..

Kelebek dergisinde yayınlanan 17 Mayıs 1923 tarihli bir diğer "cazibesi olmayan" kadın figürü içeren karikatürde barış, bir laboratuvarın dışında bekleyen, tükenmiş, umudunu yitirmiş bir kadın olarak resmedilmiştir. Lozan görüşmeleri 23 Nisan'da yeniden başlamış olsa da diplomatik çözümlerin hala üretilmemiş olması sürece dair umutsuzluğu sürdürmektedir. "Lozan Kimyahanesi" adlı bu çizimde diplomasi, bir tür deneysel kimya süreci gibi betimlenirken, barış kadın bedeninde zamanla çözülmekte olan bir maddeye dönüşür. Kadının yalnızlığı ve yorgunluğu, sürecin uzamasından duyulan toplumsal yıpranmışlığı simgeler. Bu hem diplomatik tıkanmayı hem de ulusal sabrın sınırlarını görselleştirir.



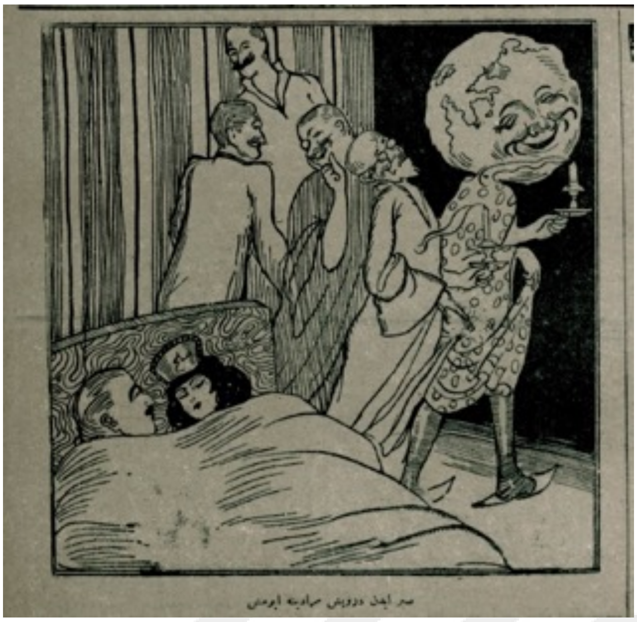
Şekil 157. Kelebek, S. 6, 7 Mayıs 1339 [1923]
Lozan Kimyahanesi
Sulh – Onlar formülleri hazırlayıncaya kadar ben galiba kendiliğimden öleceğim.

Lozan görüşmelerine verilen ara sürecinde yaşlı, yorgun ve arzulanmayan kadın imgesi üzerinden temsil edilen barış, görüşmelerin yeniden başlamasıyla birlikte yeniden genç, diri ve cinselliğin çağrıştırıcısı bir figüre dönüşür. Bu dönüşüm, yalnızca politik sürecin değil, aynı zamanda toplumsal tahayyülün de duygulanımsal değişimini yansıtır. Aşağıdaki 13 Haziran 1923 tarihli *Karagöz*'de yayınlanan karikatürde barış, artık yaşlı ve umut kırıcı bir figür olmaktan çıkarak "arzulanır", "peşinden koşulur", "teslim alınmak" istenen genç bir kadına dönüşmüştür. Görüşmelerin yeniden başlamasıyla birlikte barış figürü yeniden merkezi ve çekici hale gelmiştir; ancak bu çekicilik, kadının rızasından bağımsız olarak erkeklerin arzusu üzerinden tanımlanır. "Teslim ol" çağrısı, yalnızca siyasi bir çözüm arzusunu değil, aynı zamanda kadına yöneltilmiş cinsel imaları da içerir. Kadın bedeninin burada hem savaş yorgunluğunun hem de barış özleminin nesnesi haline gelmesi, barışın cinsiyetlendirilmiş bir düzlemde ele alınmasının devamıdır. Bu karikatür, diplomatik gelişmelerin kadın bedeni üzerinden erotize edilerek sunulduğu en çarpıcı örneklerden biridir.


حاجیواد — هیچ قیورانمه صلح قیزی ، آرتق قورتولوش یوق تسلیم اول !

Şekil 158. Karagöz, S.1590, 13 Haziran 1339 [1923]
Hacivat – Hiç kıvranma sulh kızı, artık kurtuluş yok teslim ol!
Karagöz – Teslim ol zira senin yüzünden çektiğimiz yüreğimize işledi teslim ol da şerefine şu aşıkların ağız tadıyla şerbetini içsinler!

4 Haziran 1923 tarihli *Zümrüdüanka*'da yayınlanan aşağıdaki karikatür, barışın artık nihai olarak kazanıldığı ya da çok yaklaştığı hissiyatının mizahi ve erotize edilmiş bir versiyonunu sunar. İsmet Paşa ile barışı temsil eden kadın figürü aynı yatakta resmedilmiştir; ancak bu birliktelik herhangi bir "ahlaki aykırılık" içermemekte, tam tersine "meşru" bir sonuca işaret etmektedir. Karikatürde kullanılan "sabreden derviş" deyimi, uzun süren müzakere sürecinin ve Türk tarafının gösterdiği sabrın sonunda elde edilen başarıya gönderme yapar. Bu noktada kadın figürü artık ne ulaşılmaz ne de terk edilmiş bir barış imgesidir; tersine, elde edilmiş, sahip olunmuş, "evcilleştirilmiş" bir beden olarak resmedilir. Bu temsil, barışın hem kazanılan bir ödül hem de eril öznenin (İsmet Paşa'nın) sabırla ulaştığı bir "mülk" gibi görülmesini sağlar. Kadın burada bir özne değil, zaferin simgesi ve yatağı paylaşarak barışa "ulaşan" kahramanın başarısını taçlandıran bir figürdür. Karikatür, uluslararası diplomasinin başarıya ulaşmasının milli-manevi bir "hazza" dönüştürülmesini kadın bedeni üzerinden erotik bir mecazla işler. Böylece barış, sadece siyasi değil, aynı zamanda cinsel ve duygusal bir tatmin alanı olarak da kurgulanır.

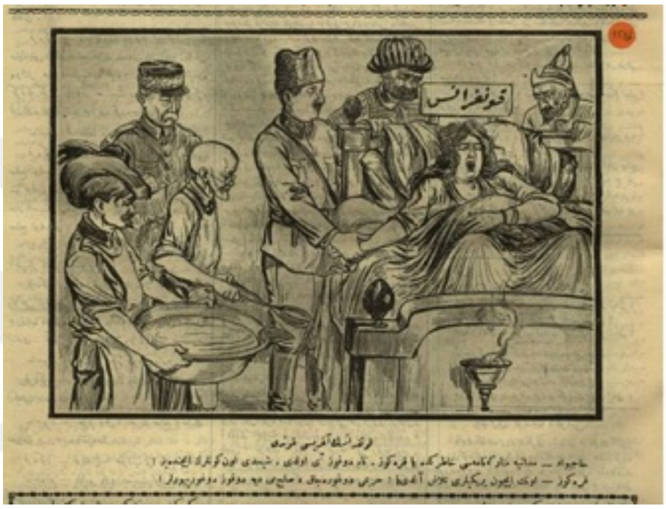

صبر ایدن درویش مرادینه ایرمش

Şekil 159. Zümrüdüanka, S. 42, 4 Haziran 1339 [1923]
Sabreden derviş muradına ermiş

Karagöz dergisinde Temmuz 1923'te seri halinde yayımlanan doğum metaforlu karikatürler, Lozan sürecine dair son derece çarpıcı bir anlatı sunar. "Mudanya'da hamile kalıp Lozan'da doğurmak" şeklinde karikatürlerde tekrar eden anlatı, barış sürecinin biyolojik ve cinsiyetlendirilmiş bir metaforla yeniden kurgulanmasıdır. Bu metaforun ardında, kadının tarihsel olarak taşıdığı sembolik anlamların, ulus-devlet kurucu tahayyül ile nasıl iç içe geçtiği yatar. Kadın bedeni burada yalnızca doğurgan bir yapı değil; aynı zamanda ulusun yeniden üretiminin, meşruiyetinin ve sürekliliğinin bir temsiline dönüşmektedir. Mudanya Mütarekesi ile gebe kalan sulh kadını, dokuz ay boyunca taşıdığı "bebeği" Lozan'da doğuracaktır. Doğacak olan bebek "sulh" müdür yoksa yine "harp" mi? Süreç, bir hamileliğin doğurganlığıyla tariflenir: gelişme, büyüme, olgunlaşma ve nihayet doğum... Bu anlatı, bir ulusun yeniden inşasını kadın bedeni üzerinden biyolojik bir kaçınılmazlık gibi sunar. Oysa bu kaçınılmazlık, tarihsel ve toplumsal olarak inşa edilmiş bir tahayyülden ibarettir.

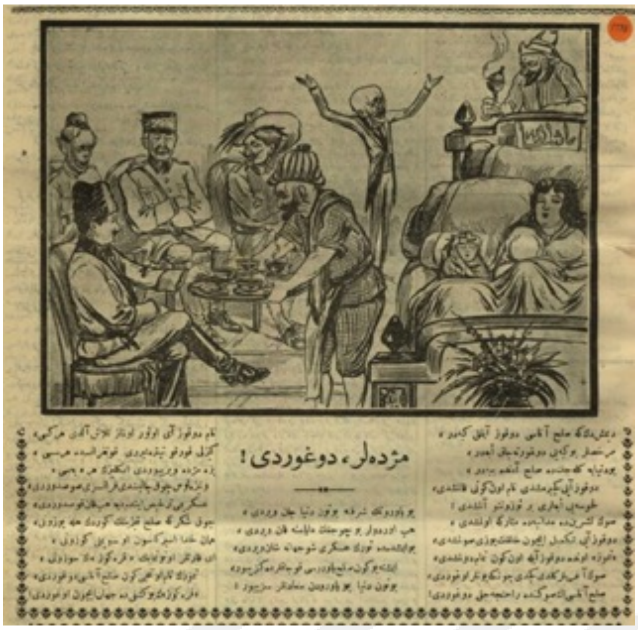
Karagöz'ün, 4 Temmuz 1923 tarihli karikatüründe, Mudanya Mütarekesi'yle hamile kalan kadın figürü, artık doğuma yalnızca on gün kaldığı söylenerek sunulur. Kadın, süreç boyunca adeta "dokuz doğurmuştur"; bu, yalnızca bir biyolojik süreç değil, ulusun doğumuna metaforik bir hazırlıktır. Buradaki kadın, sancılar içinde ama hala sabırla bekleyen bir figürdür. Bu tür temsillerde kadının bedeninin politik anlamlar yüklenerek, birey olmaktan çıkarılıp ulusal bir araç haline getirildiği görülür.

Kadın burada ne karar alıcıdır ne özne; sadece taşıyıcıdır. Doğurduğu "barış" ya da "yeni ulus", onun ürünü gibi gözükse de doğum sürecinin kontrolü elinde değildir. Doğumu gerçekleştiren "ebeler" —yani murahhas heyet, diplomatlar, askeri yetkililer— erkek figürlerden oluşur. Karikatürde İsmet Paşa'nın doğum yapan kadının elini şefkatle tutması, onu yöneten, süreci denetleyen erkek figürün kadın bedenine dair hem denetleyici hem de koruyucu konumunu pekiştirir. Bu sembolik doğum, sadece bir barış sürecinin tamamlanmasını değil; aynı zamanda Cumhuriyet'in ve modern ulus-devletin doğuşunu da müjdeler. Kadının doğurgan bedenine yüklenen anlamlar, ulusal egemenliğin ve bağımsızlığın bedenselleşmiş hali olarak işlev görür.



Şekil 160. Karagöz, S. 1596, 4 Temmuz 1339 [1923]
Hacivat – Mudanya Mütarekenamesi hatırında ya Karagöz. Tam dokuz ay oldu. Şimdi on günlerin içindeyiz.
Karagöz – Onun için birileri telaş oldu ya! Harp mi doğuracak, sulh mu diye dokuz doğuruyorlar!

Karagöz'de 11 Temmuz 1923'te yayımlanan "Müjdeler, doğurdu!" başlıklı ikinci karikatür bu temsilin en net biçimidir. Kadın doğurmuş, "sulh" adında bir bebek dünyaya gelmiştir. Doğumu gerçekleştirenler erkeklerdir; kadın sadece ulusun yeniden doğuşunun biyolojik aracıdır. Üstelik doğan barış yalnızca Türkiye için değil, "bütün dünya" için umut kaynağı olarak sunulur. Böylece Türk kadınının bedeni üzerinden tüm dünyaya bir kurtuluş fikri bağlanır.


مژده‌لر، دوغوردی!

Şekil 161. Karagöz, S.1598, 11 Temmuz 1339 [1923]

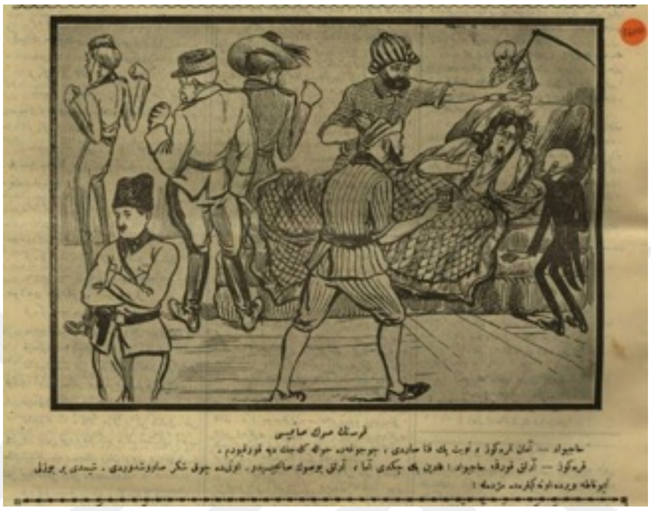
“Maşallah”
“Müjdeler, doğurdu!”
“Demiştin ki sulh anası dokuz aylık gebedir,
Murahhaslar bu gebeyi doğurtacak ebedir,
Bu dünyaya gelecek de sulh adında bebedir,
Dokuz ay geçmişti tam on günü kalmıştı,
Lohusayı ebeleri bir üzüntü almıştı!
Son teşrinde Mudanya’da mütareke olmuştu,
Dokuz ay tekmil için halkın yüzü solmuştu,
“Temmuz” onda dokuz ayla on gün tamam dolmuştu,
Son ağrılar geldi geçti çünkü bunlar oğurdu,
Sulh anası en sonunda kendi rahatcacık doğurdu!
Bu yavrunun şerefine bütün dünya can verdi,
Hep ordular bu çocuğun mayasına kan verdi,
Bu işte de Türk askeri şu cihana şan verdi,
Bütün dünya bu yavrudan saadetler seziyor!
Tam dokuz ay olur olmaz telaş aldı herkesi,
Gizli korku titretirdi konferansta herkesi,
Bize müjde veriyordu İngiliz’in her “yes”i,
Venizelos çok çalıştı Fransız’ı susturdu,
Askerimi terhis ettim diye hep kan kusturdu,
Çok şükür ki sulh kızının gördük hele yüzünü,
Hemen Hüda esirgesin o sevimli gözünü,
Ey kara eller (?) unutmayın “Karagöz’ün” sözünü,
Temmuzun tam onuncu günü sulh anası doğurdu,
Karagöz’ün bu keşfi de cihan için uğurdu!”

Karagöz dergisinin 18 Temmuz 1923 tarihli son karikatürü, antlaşmanın imzalanmasından yalnızca altı gün önce Lozan’daki müzakerelerin girdiği son ve en kritik tıkanma noktasını temsil etmektedir. Görselde barışın “lohusa humması” veya ölümcül bir nöbet üzerinden kurgulanması, Temmuz 1923 itibarıyla hâlâ çözülememiş olan Osmanlı borçları ve imtiyazlar meselesinden kaynaklanan gerilimin bir yansımasıdır. Bu dönemde borçların ödenme koşulları üzerine yaşanan diplomatik tıkanıklık, dönemin yazışmalarında “görüşmeleri çıkmaza sokup savaşı davet edecek kadar önemli bir sorun” olarak nitelendirilmiştir.[605] Karikatürdeki lohusa kadının başucunda bekleyen oraklı iskelet figürü, borçlar yüzünden konferansın kesilme noktasına gelmesiyle beliren savaşa geri dönme ihtimalini somutlaştırmaktadır. İsmet

---

[605] Gizem Magemizoğlu, “Lozan Barış Konferansı'nda Osmanlı Borçları ve Devletlerin Egemen Eşitliği İlkesi”, *Tezkire*, 2023, S. 84-85, s. 42-44.

Paşa’nın arkası dönük, kollarını bağlamış vaziyetteki tavizsiz duruşu ise, mali bağımsızlığı zedeleyecek şartlara karşı Türk heyetinin sergilediği son irade savaşını simgeler. Hacivat’ın “çocuğa havale gelecek” endişesi, barışın imza aşamasında kaybedilme korkusunu dile getirirken; Karagöz’ün “bu son sancılarıdır” ifadesi, bu kritik diplomatik krizin aşılarak barışın ölümün kıyısından çekilip alınmasının habercisidir.

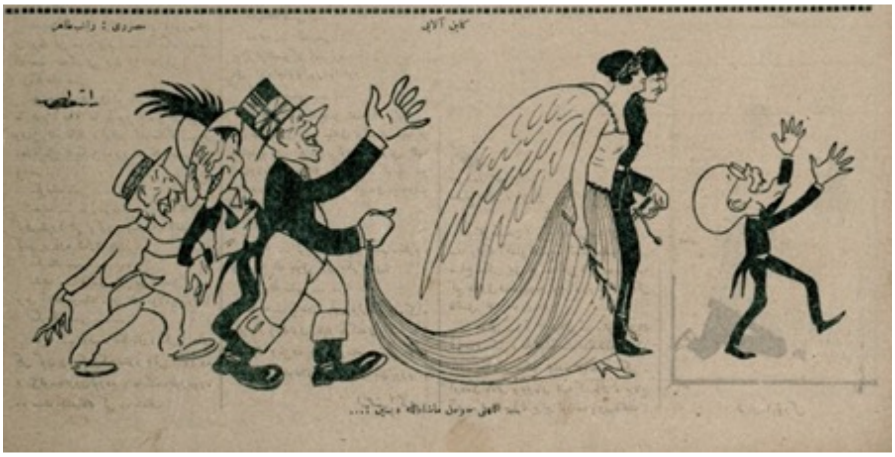


Şekil 162. Karagöz, S. 1600, 18 Temmuz 1339 [1923]
Lohusanın son sancısı
Hacivat – Aman Karagöz, nöbet pek fena sardı, çocuğa da havale gelecek diye korkuyorum.
Karagöz – Artık korkma Hacivat! Kadın pek çekti ama, artık bu son sancılarıdır. Onu da çok şükür savuşturdu. Şimdi bir buzlu limonata ver de ötekilere de müjdele.

Seri halde sunulmuş bu temsil biçimi, kadınların siyasal sürecin dışına itildiği bir anlatıyı da beraberinde getirir. Barış, kadın bedeniyle temsil edilmekte; ancak bu bedenin kaderi, onu doğurtan erkeklerin elindedir. Bu anlatının en dikkat çekici yönlerinden biri, kadının doğum sancısı çekerken resmedilmesiyle birlikte bir tür fedakârlık, acı çekme ve ulusa hizmet etme pozisyonuna yerleştirilmesidir. Kadın, yalnızca doğuran değil, sancı çeken, katlanan ve bu sayede ulusa katkıda bulunan figürdür. Barış, kadın bedeni üzerinden “doğurtularak” meşrulaştırılır ve böylece kadın hem simgesel hem de biyolojik anlamda ulusun yeniden kurucu aracına dönüşür.

Bu anlatı biçimi aynı zamanda ataerkil milliyetçilik söyleminin temel dinamiklerinden biridir. Kadınlar ulusun biyolojik sınırlarının koruyucusu, kültürel taşıyıcısı ve simgesel üreticisi olarak konumlandırılırlar. Ancak bu konumlandırma, onları siyasetin öznesi yapmaz; aksine bedenleri üzerinden temsil edilen bir anlam haritasına dönüştürür.[606] “Sulh kadını” figürü de tam olarak bu temsilin sonucudur: edimsel değil, temsili; aktif değil, pasif bir konumdadır. Sonuç olarak “Mudanya’da hamile kalıp Lozan’da doğurmak” imgesi, kadın bedenini ulusal tarihin öznesi değil, mecazı olarak kurgular. Bu temsil biçimi, kadını ulusun “ana” figürü olarak kutsarken, onun politik özne olma ihtimalini hem görünmez kılar.

Lozan Antlaşması’nın imzalandığı gün *Akbaba*’da yayımlanan 23 Temmuz 1923 tarihli aşağıdaki sonuncu karikatürde, barış nihayet “gelin” olarak Türkiye’ye getirilmektedir. İsmet Paşa'nın kolunda resmedilen barış figürü, artık erişilmiş, sahiplenilmiş ve milli başarıyla özdeşleştirilmiş bir kadındır. Burada hem *Zümrüdüanka*’da sunulan "birliktelik" hem de *Karagöz*’deki doğum metaforu bir anlamda tamamlanır: barış, hem evlenilerek "meşrulaştırılmış" hem de doğurularak "milletin çocuğu" haline getirilmiştir. Karikatür, ulusal bir zaferin yalnızca diplomatik değil, aynı zamanda duygusal ve toplumsal olarak da içselleştirildiğini ve kadın bedeni üzerinden anlamlandırıldığını göstermesi bakımından sürecin görsel sembolü niteliğindedir. Gelin mecazı, ulusal iradenin zaferle taçlandığı bu anda kadın bedeninin yine arzu nesnesi ve siyasi kazancın nişanesi olarak kullanıldığını açık biçimde ortaya koyar.



Şekil 163. Akbaba, S. 66, 23 Temmuz 1339 [1923]
Gelin alayı
Allah’ını seven maşallah desin!..

Lozan Barış Konferansı sürecinde, mizah basınında yayımlanan karikatürler, bu sürecin yalnızca politik boyutunu değil, aynı zamanda toplumsal duygu durumlarını ve ideolojik dönüşümleri de kayıt altına almış, özellikle kadın bedeni üzerinden kurulan imgeler aracılığıyla süreci sembolik düzeyde yeniden inşa etmiştir. Barış, bu karikatürlerde kadın bedeniyle temsil edilmiştir: başlangıçta arzulanır bir genç kadın, süreç uzadıkça yıpranmış, yaşlanmış ve göz ardı edilmiş bir kadın, nihayetinde ise doğumla birlikte "sulh"u dünyaya getiren ve İsmet Paşa'nın kolunda "gelin" olarak Türkiye'ye dönen bir figür haline gelmiştir. Bu dönüşüm, kadının siyasal özne değil; duygulanımsal, biyolojik ve simgesel bir araç olarak nasıl işlevselleştirildiğini açık biçimde göstermektedir.

---

[606] Nira Yuval-Davis, *Cinsiyet ve Millet…*, s. 54-55, 94 - 95.

4.3 Çalışan Kadının Eril Temsili

Birinci Dünya Savaşı yılları ve sonrasında Osmanlı toplumunda kadınların çalışma yaşamına katılımı hızla artarken, dönemin mizah dergileri bu değişimi keskin bir gözlemcilikle yansıtmıştır. Karikatürler, kadınların "özgürleşme" sürecini, yani ev içi hizmetkarlıktan çıkıp kamusal alanda ücretli işlere yönelmelerini ve bunun getirdiği toplumsal etkileri hicveder.

Savaş koşullarında cepheye giden erkeklerin yokluğu ve geçim sıkıntısı, sadece zorunlu bir işgücü açığını doldurmakla kalmamış, aynı zamanda kadın-erkek eşitliğinin gerekliliğine dair "yeni hayat" tartışmalarını da alevlendirmiştir. 1916'da Enver Paşa ve eşi Naciye Sultan'ın öncülüğünde kurulan *Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyeti* gibi girişimler sayesinde pek çok kadın, belediye temizlik işçiliği, hastabakıcılık ve benzeri daha önce erkeklere özgü görülen mesleklere adım atmıştır. Bu yeni gerçeklik, mizah basınında çoğu zaman kadın bedeninin maskülenleşmesi üzerinden kodlanmıştır: Pantolon, sigara, "sert" jest ve mimikler ya da "bacı", "nezafet hemşiresi" gibi hitaplar, hem kadın emeğinin görünür hale gelmesini hem de bu görünürlüğün yarattığı toplumsal cinsiyet kodlarındaki dönüşümü gözler önüne sermektedir. Bu başlık altında, 1917–1922 arasında *Karagöz*, *Güleryüz* ve *Aydede* gibi dergilerde yayımlanan karikatürler üzerinden, çalışan kadının kamusal alanda nasıl temsil edildiği ve bu temsillerde "erilleşme" duygusunun hangi görsel ve söylemsel stratejilerle inşa edildiği incelenecektir. "Erilleşme", kadınların erkek egemen iş alanlarında görünür hale gelmeleriyle birlikte onlara atfedilen maskülen davranış, görünüm ve otorite kodlarının karikatürlerde abartılı biçimde temsili olarak kullanılmaktadır. Ancak burada bir noktayı not etmek gerekir: Kadınların ücretli emek alanına yönelmesi dönemin söyleminde "özgürleşme" gibi görünse de istihdamla elde edilen kazanımların hayatın her alanındaki cinsiyetçi yapılanmalara doğrudan yansıması beklenmemelidir.[607] Bu nedenle karikatürlerde görülen “erilleşme” temsilleri, bir yandan kadın emeğinin görünürleşmesini işaret ederken, diğer yandan bu görünürlüğün toplumsal cinsiyet düzeniyle sürtüşmesini de mizahın abartı diliyle görünür kılar.

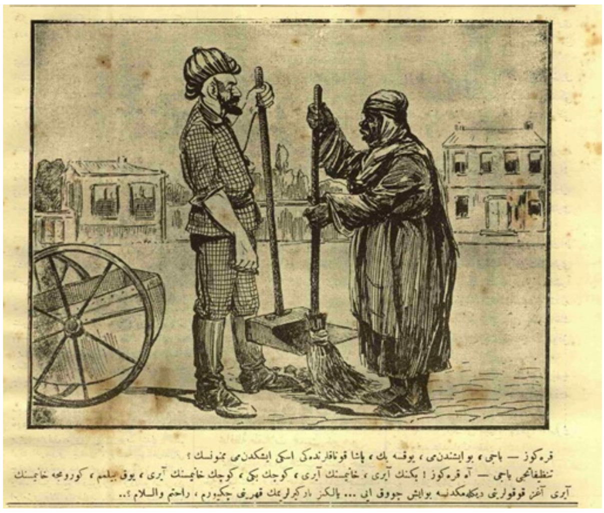
Kadınları Çalıştırma Cemiyeti ve özellikle Kadın İşçi Taburları, kadınların çalışma hayatında “fazla kadınsı” görünmelerinin yaratacağı toplumsal rahatsızlığı önlemek için kıyafeti doğrudan bir disiplin aracına dönüştürmüştür. Yavuz Selim Karakışla’nın ayrıntılı biçimde gösterdiği üzere, 1917–1918 yıllarında kadın işçiler için hazırlanan resmî üniformalar beden hatlarını tamamen gizleyecek şekilde bol, siyah ve kapalı tasarlanmış; kadınların yüz ve elleri dışında hiçbir yerinin görünmemesine özellikle dikkat edilmiştir. Bu üniformaların amacı yalnızca iş disiplinini sağlamak değil, aynı zamanda kadın bedenini “kem gözlerden sakınmak” ve kamusal alandaki kadın görünürlüğünü mümkün olduğunca nötrleştirmekti.[608] Böylece kadınlar, çalışma hayatına dahil olabilmek için “dişilliği azaltılmış”, bedeni görünmezleştirilmiş bir kimlik benimsemeye zorlanıyordu. Bu durum, mizah basınında sunulan çalışan kadın figürünün somut karşılığıdır.

Aşağıda yer alan 1917 tarihli *Karagöz*’de yayınlanmış karikatür, Osmanlı karikatür tarihinde kamusal alanda çalışan kadın figürünün ilk örneklerinden birini sunar. Bu karikatürde, siyahi bir temizlik işçisi kadın, eski konak hizmetçiliğinden sokak süpürücülüğüne geçmiş olmanın rahatlığını *Karagöz*’e anlatmaktadır. Karagöz, kadına “Bacı, bu işten mi yoksa bey, paşa konaklarındaki eski işinden mi memnunsun?” diye sorar. Temizlikçi kadın içtenlikle cevaplar: “Ah Karagöz! Beyin ayrı, hanımının ayrı, küçük beyin, küçük hanımın ayrı, yok bilmem görümce hanımının ayrı ağız kokularını dinlemektense bu iş çoook iyi... Yalnız parkelerimin kahrını çekiyorum, rahatım vesselam!” Bu diyalog, kadının köle/hizmetçi olarak bulunduğu konaktaki çoklu otorite figürlerinin (bey, hanım, çocuklar, akrabalar) bitmek bilmez taleplerinden bıktığını, buna karşın belediye işçisi olarak sokak temizlerken özgür hissettiğini ortaya koyar. Önceleri bir paşa konağında hizmet eden bu siyahi Osmanlı kadını, artık belediyenin tanzifat (temizlik) işlerinde istihdam edilerek kendi emeği üzerinde söz sahibi olmuştur. Tek bir patronun değil, kamusal bir görevin parçasıdır ve kimsenin "ağız kokusunu dinlemek" zorunda kalmamaktadır. Elbette fiziksel olarak ağır bir işi üstlenmiştir, ancak bunu özgürlüğe değer bir bedel olarak görmektedir. Karikatür, kadın açısından ev içi hizmetkârlığın boğucu ortamından çıkıp kamusal alanda işçi olmanın "özgürleştirici" yanını vurgular. Bu durum, ataerkil hane düzeninden kopuş anlamına gelirken, aynı zamanda kadınların savaş yıllarında üstlendikleri yeni rollerin habercisidir. Toplumsal cinsiyet normlarındaki kaymanın altı çizilmekte; bir kadın, hem de o dönemde "öteki" konumundaki siyahi bir kadın, sokakları süpüren bir figür olarak görünür kılınmaktadır. Bu, Osmanlı toplumunda alışılmadık bir manzaradır ve karikatürist bunu hem gerçekçi diyalogla hem de mizahi bir durumla sunarak izleyiciye aktarmıştır. Kadının sözleri, dönemin kadın bakış açısından yazılmış gibidir: "Eski işimde her birinin ayrı kaprisiyle uğraşmaktansa şimdiki işimde rahatı buldum" demektedir. Böylece karikatür, kadınların ücretli emekle tanışmasının onlara ev içi kölelikten bir kaçış ve kendi ayakları üzerinde durma hissi verdiğini ima eder.

---

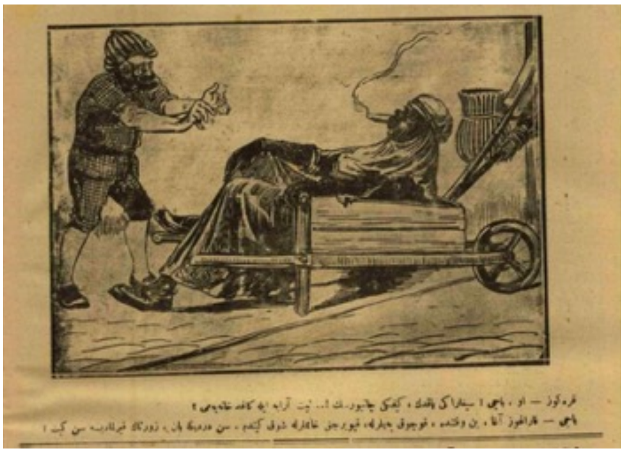
[607] Kadınların istihdama katılımının özgürleştirici bir potansiyel taşıdığı; ancak bu kazanımların ev içi işbölümü ve karar alma mekanizmaları gibi alanlara doğrudan ve eşzamanlı biçimde yansımayabileceği yönündeki değerlendirme için bkz. Şule Daldal, “Ekonomik Modeller, Postmodernizm ve Feminist İktisat”, *Çalışma Hayatında Kadın Eskar 2. Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Sempozyumu*, ed. Gülay Akgül Yılmaz, Marmara Üniversitesi Kadın Çalışmaları Merkezi, İstanbul, 2017, s. 65.

[608] Yavuz Selim Karakışla, *Osmanlı İmparatorluğu’nda Savaş Yılları ve Çalışan Kadınlar...,* s. 177-178.


قره‌کوز — باجی، بو ایشندن‌می، یوقسه بك، پاشا قوناقلرنده‌کی اسکی ایشکدن‌می ممنونسك؟
تنظیفاتجی باجی — آه قره‌کوز! بکنك آیری، خانمنك آیری، کوچك بك، کوچك خانمنك آیری، یوق بیلمم، کوروجه خانمنك
آیری آغز قوقولرینی دیکله‌مکدنسه بو ایش چووق ای... یالکز پارکه‌لرمك قهرینی چکیورم، راحتم والسلام؟..

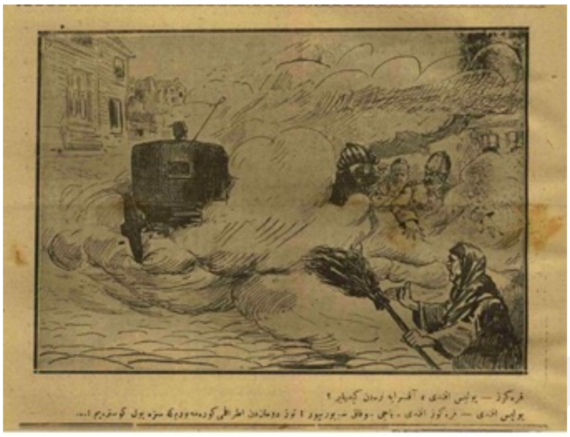
Şekil 164. Karagöz, S. 967, 26 Mayıs 1333 [1917]
Karagöz – Bacı, bu işten mi yoksa bey, paşa konaklarındaki eski işinden mi memnunsun?
Tenzifatçı kadın – Ah Karagöz! Beyin ayrı, hanımının ayrı, küçük beyi, küçük hanımının ayrı, yok bilmem görümce hanımının ayrı ağız kokularını dinlemektense bu iş çook iyi…. Yalnız parkelerimin kahrını çekiyorum, rahatım vesselam?..

Bu ilk örneğin ardından, *Karagöz*'ün 1918 tarihli karikatüründe benzer temalar daha da cesur bir ifadeyle işlenir. *Karagöz*'ün bu sayısında çizilen temizlik işçisi kadın figürü, gündelik işin yorgunluğu arasında kısa bir mola anında, elindeki süpürgeyi ve temizlik arabasını bir kenara bırakmış, temizlik arabasının üzerine uzanmış halde sigarasını tüttürmektedir. Bu sahne, o dönemin normlarına göre son derece çarpıcıdır: Toplumsal olarak "makbul" kadın davranışının çok ötesine geçen bir rahatlık ve umursamazlık sergilenir. Kadın, kamusal alanda sigara içmektedir ki bu genellikle erkeklere atfedilen bir davranıştır. Dahası, çalışma saatinde böylesine kaygısızca uzanıp dinlenmesi, eskiden hizmetçilik yaptığı evde elde edemeyeceği bir otonomiye kavuştuğunu gösterir. Diğer karikatürlerde de görüleceği üzere mizah dergilerinde kadın temizlik işçileri çoğunlukla erkek gibi giyinmiş, güçlü vücut yapılı ve hatta çoğunlukla ağızlarında sigara ile resmedilir. Bu temsil biçimi, kadınların erkek işi yaptığı vurgusunu görsel olarak pekiştiren bir mizah unsurudur. Söz konusu karikatürde de temizlikçi kadının sigara içerek gevşemesi, bir yandan onun "özgürleşmiş" bir kadın olduğu mesajını taşırken öte yandan toplumsal algıdaki endişeyi sezdirir. Bu sahne, izleyenlere kadınların kamusal alanda özgürleşmesinin onları geleneksel "hanımefendi" kalıbından çıkarıp "erkek gibi" davranmaya sevk ettiği yönünde alaycı bir fikir verir. Kadının bu rahat tavrı "Artık kimseye hesap vermiyorum" der gibidir. Elbette karikatür, durumun mizahını ön plana çıkararak toplumsal cinsiyet rollerindeki tersine dönmeyi abartılı biçimde resmeder. Bu, çalışan kadın imgesinin aynı zamanda bir başkaldırı imgesi haline geldiğinin göstergesidir; kadın yalnızca ekonomik olarak değil, davranışsal ve kültürel olarak da erkeklerin özgürlük alanına girmektedir.



Şekil 165. Karagöz, S. 1062, 27 Nisan 1334 [1918]
Karagöz – O bacı! Sigaranı yaktın, keyfini çatıyorsun!... Niyet araba ile Kağıthane'ye mi?
Bacı – Karagöz Ağa, ben vaktinde küçük beylerle, küçük hanımlarla şok (çok) *gittim. Sen derdine yan, zurnan kırılmadıysa sen git!*

1918 yılına gelindiğinde, kadınların belediye işlerinde çalışması toplumsal yaşamın bir parçası haline gelirken mizahçılar bu yeni gerçeği farklı açılardan işlemeyi sürdürür. *Karagöz*'ün 1918 tarihli karikatürü, kadın temizlik işçilerinin varlığına dair başka bir örnek sunar.



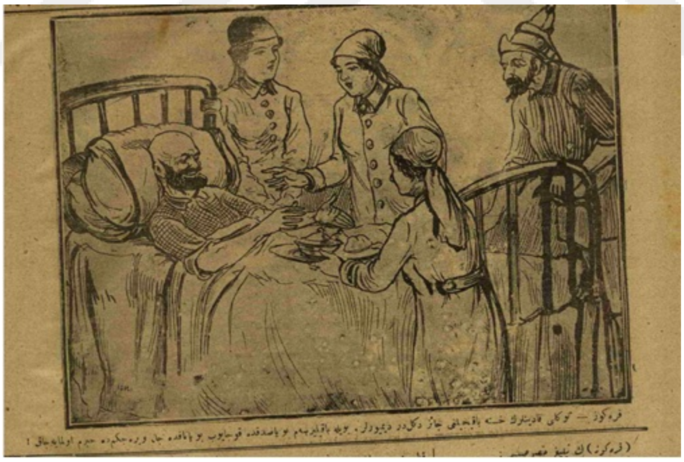
Şekil 166. Karagöz, S. 1085, 17 Temmuz 1334 [1918]
Karagöz – Polis efendi, Aksaray'a nereden gidilir?
Polis Efendi – Karagöz Efendi bacı sokak süpürüyor! Toz dumandan etrafımı göremiyorum ki size yol göstereyim!..

Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke döneminde kadınlar yalnızca sokak süpürmek, fabrika işçiliği veya gündelik hizmetlerle sınırlı kalmamış; sağlık alanında da görünür hâle gelmeye başlamışlardır.[609] Özellikle hemşirelik ve hastabakıcılık, savaş koşullarının zorunlu kıldığı alanlar olarak kadınlara açılmış; ancak bu gelişme kamuoyunda geniş tartışmaları ve muhafazakâr tepkileri beraberinde getirmiştir. Dönemin tartışmaları kadınların hekimlik ve hastabakıcılık taleplerine yönelik güçlü itirazların bulunduğunu, bazı çevrelerde bunun "kadının yeri evdir" anlayışıyla ilişkilendirildiğini ve bu mesleklerin kadınlar için "ahlaken sakıncalı" görülebildiğini göstermektedir.[610] Özellikle 1910'lu yıllarda gazetelerde kadınların erkeklerle aynı ortamda çalışmasının "uygunsuz" bulunması, kadın hastabakıcılığının meşruiyetini tartışmalı kılan söylemlerin başında gelmiştir.

Bu toplumsal arka plan, *Karagöz* dergisinin 1922 tarihli karikatüründe hicvedilen durumu anlaşılır hâle getirir. Karikatürde, Karagöz bir hastane yatağında yatmakta ve başında ona şefkatle bakan kadın hemşireler bulunmaktadır. Karagöz'ün şu sözleri doğrudan dönemin tartışmalarını yankılar: “Tevekkeli kadınların hastabakıcılığı caiz değildir demiyorlar. Böyle bakılırsam bu yastıkta kocayıp bu yastıkta can vereceğim de haberim olmayacak!” Bu ifade, bir yandan muhafazakâr çevrelerde sıkça tartışılan “kadınların hastabakıcılığı caiz midir?” yargısını hatırlatır; diğer yandan bu yargının ardındaki ahlaki kaygıyı ironik bir biçimde görünür kılar. Karikatürdeki hemşirenin profesyonel bakımının, Karagöz’ü hastalığını unutacak ölçüde rahat ettirmesi, tam da bu ahlaki endişenin mizaha dönüştürülmüş hâlidir: “Kadın hemşire, hastayı mahremiyet sınırlarını ihlâl edecek biçimde etkiliyor mu?” sorusu, karikatürde abartı yoluyla ters yüz edilir. Ancak çizim, yalnızca muhafazakâr kaygıları gülünçleştirmez; aynı zamanda kadınların sağlık alanına girişinin neden böylesine tartışmalı olduğunu da hatırlatır. Dönemin basınında kadınların hekimlik ve hastabakıcılık mesleğine yönelmesi kimi erkek yazarlar tarafından “kadının fıtraten uygun olmadığı”, “toplumsal ahlâka zarar vereceği” gibi gerekçelerle reddedilmiş; hatta kadınların bu alanlara girmesini savunanlar bile, kendilerini çoğu zaman “kadınlar erkek doktorlara gidemiyor, o nedenle kadın doktorlara ihtiyaç vardır” gibi koruyucu gerekçeler üretmek zorunda hissetmişlerdir.[611]

---

[609] Şefika Kurnaz, *Cumhuriyet Öncesi Türk Kadını…*, s. 71-72, 84.
[610] Hülya Öztürk, "Osmanlı Devleti'nin Son Dönemlerinde Kadınların İnas Darülfünuna ve Darülfünun Tıp Fakültesi'ne Girmeleri Hususunda Bazı Mülahazalar," *Osmangazi Tıp Dergisi* C. 45, S. 4, 2023, s. 531.



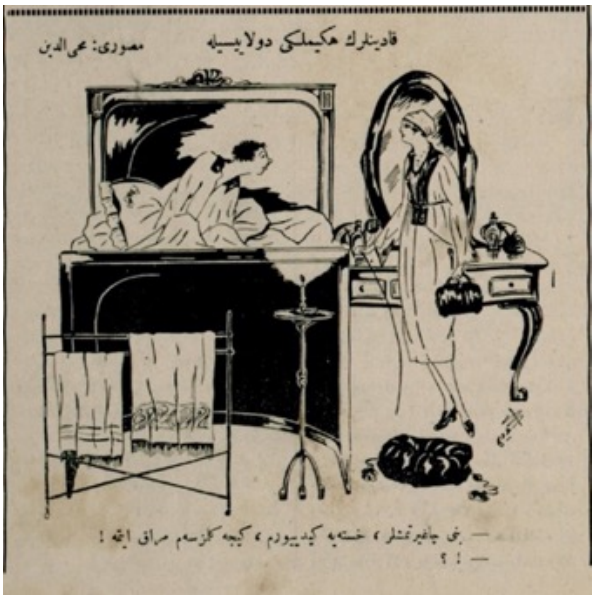
Şekil 167. Karagöz, S. 1460, 15 Mart 1338 [1922]
Karagöz – Tevekkeli kadınların hastabakıcılığı caiz değildir demiyorlar. Böyle bakılırsam bu yastıkta kocayıp bu yastıkta can vereceğim de haberim olmayacak!

Aynı zamanda karikatür, dönemin çalışma hayatında kadınların maruz kaldığı cinsiyet temelli risklere ve özellikle istenmeyen ilgi / flörtöz yaklaşım sorununa da ince bir göndermede bulunur. Karagöz’ün “bu yastıkta kocayıp bu yastıkta can vereceğim” sözü, yalnızca rahatlığa kapılma hâli değildir; erkek hastanın kadın hemşirenin ilgisini yanlış okuma, onu mesleki rolünden ziyade "kadınlığı" üzerinden algılama eğilimine de işaret eder. Bu okuma, muhafazakâr çevrelerin "kadınların hastabakıcılığı mahremiyet sorunları doğurur, laubaliliğe kapı aralar" şeklindeki endişelerini yeniden üretir görünür; ancak karikatür bu söylemi onaylamak yerine, onu abartarak hicvetmektedir. Bununla birlikte, temsil edilen dinamik yalnızca muhafazakâr kaygıların karikatürize edilmesi değildir. Karikatür, kadınların çalışma ortamında cinsiyetleri nedeniyle karşılaştıkları yapısal güçlükleri de sezdirir.

---

[611] Hülya Öztürk, “Osmanlı Devleti’nin Son Dönemlerinde Kadınların İnas Darülfünuna ve Darülfünun Tıp Fakültesi'ne Girmeleri…” s. 528-533.

1922 tarihli *Aydede* dergisinde yayımlanan "Kadınların hekimliği dolayısıyla" başlıklı karikatürde modern görünümlü bir kadın doktor, gece nöbetine çağrılması üzerine hastaneye gitmek için evden kararlılıkla çıkmaktadır; yatağında uzanmış olan eşi ise onu şaşkınlıkla seyretmektedir. Kadının eşine "Beni çağırmışlar, hastaneye gidiyorum, gece gelmezsem merak etme!" diye seslenip evden ayrılması, mesleki sorumluluğunu ev içi görevlerinin önüne koyduğunu göstermektedir. Bu tutum, dönemin geleneksel cinsiyet rollerine açıkça meydan okumaktadır; zira kadının gece dışarı çıkması, o dönemde son derece alışılmadık bir durum olarak aile içi otorite dengesini sarsmaktadır. Karikatürde kadın figürünün modern kıyafeti ve güçlü görev bilinci ona "erkeksi" (eril) nitelikler kazandırmaktadır. Erkeğin sessiz şaşkınlığı ise aile içinde eril otoritenin zayıfladığını simgelemektedir. Mizahi üslubuyla dikkat çeken karikatür, kadının modernleşmesi karşısında ataerkil düzende yaşanan tedirginliği yansıtmaktadır. Nitekim, kadının kamusal alana çıkıp meslek sahibi olmasıyla "erilleştiği" yönündeki dönemin yaygın endişesi bu sahnede alaycı bir biçimde gözler önüne serilmektedir.


قادینلرك حكیملكی دولایسیله
مصوری: محی الدین
— بنی چاغیرتمشلر، خسته‌یه كیدییورم، كیجه كلزسه‌م مراق ایتمه !
— ! ؟

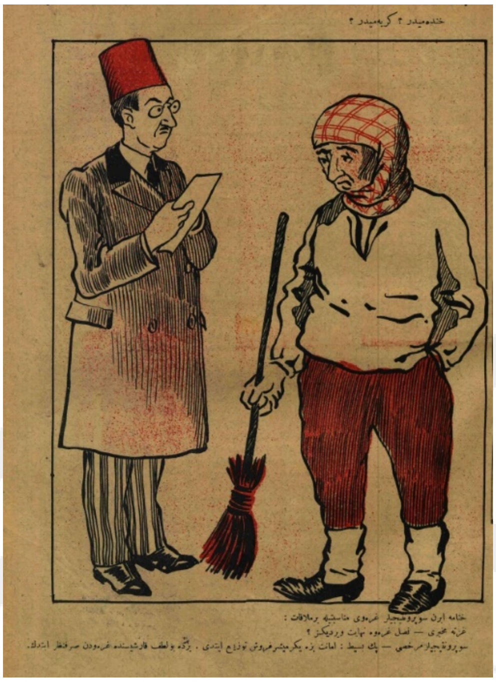
Şekil 168. Aydede, S. 63, 7 Ağustos 1338 [1922]
Kadınların hekimliği dolayısıyla
- *Beni çağırtmışlar, hastaneye gidiyorum, gece gelmezsem merak etme!*
- *!?*

1922 yılı, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinin ekonomik ve toplumsal kırılmalarının en yoğun hissedildiği dönemlerden biri olmuş; çalışan kadınlar bu süreçte sadece bireysel değil, aynı zamanda kolektif düzeyde de seslerini duyurmaya başlamıştır. İşgal altındaki İstanbul'un derinleşen ekonomik buhranı, farklı işçi gruplarında olduğu gibi kadınların da dâhil olduğu işçi hareketlerini tetiklemiş; özellikle ücretlerin ödenmemesi nedeniyle çok sayıda grev gerçekleşmiştir.[612] Bu grevler arasında en dikkat çekici olanlardan biri, İstanbul Belediyesi'nin temizlik işçilerinin 8–11 Şubat 1922 tarihleri arasında gerçekleştirdikleri grevdir.[613]

Güleryüz dergisinin 16 Şubat 1922 tarihli sayısında, "Hitama eren süpürücüler grevi münasebetiyle bir mülakat" başlıklı bir karikatür bu olayı hicvetmiştir. Karikatürde, kısa süre önce sonuçlanan "temizlik işçileri grevi" vesilesiyle bir gazeteci ile, grev temsilcisi (karikatürde "süprüntücüler mirhası" şeklinde, muhtemelen uydurma bir unvanla anılıyor) arasında geçtiği varsayılan bir mülakat canlandırılır. Gazete muhabiri sorar: "Nasıl greve nihayet verdiniz?" Grev temsilcisi ise hafif alaycı bir yanıt verir: "Pek basit: Emanet bize yirmişer kuruş tevzi etti. Biz de bu lütuf karşısında grevden sarfınazar ettik." Diyalog, belediye idaresinin grevci temizlik işçilerine her birine yalnızca 20 kuruş dağıtarak onların gönlünü aldığı ve grevin böylece bitirildiği yönünde bir hiciv içerir. Gerçekte, 1922 Şubat'ındaki temizlik işçileri grevinin arka planına[614] baktığımızda, durum elbette bu kadar basit değildir; fakat *Güleryüz*'ün karikatürü karmaşık gerçekliği basit ve çarpıcı bir nükteye indirgeyerek eleştirisini yapar.

---

[612] Samet Yaşar, *Mütareke Döneminde İstanbul'da İşçi Hareketleri (1919-1922)*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri, Çalışma Ekonomisi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, s. 118.
[613] Samet Yaşar, *Mütareke Döneminde İstanbul'da İşçi Hareketleri* s. 119.


ختامه ایرن سوپوروجیلر غرهوی مناسبتیله بر ملاقات :
غزته محبری — نصل غرهوه نهایت وردیکز ؟
سوپروتنجیلر مرخصی — پك بسیط : امانت بزه یکرمیشر غروش توزیع ایتدی . بزده بو لطف قارشیسنده غرهودن صرفنظر ایتدك .

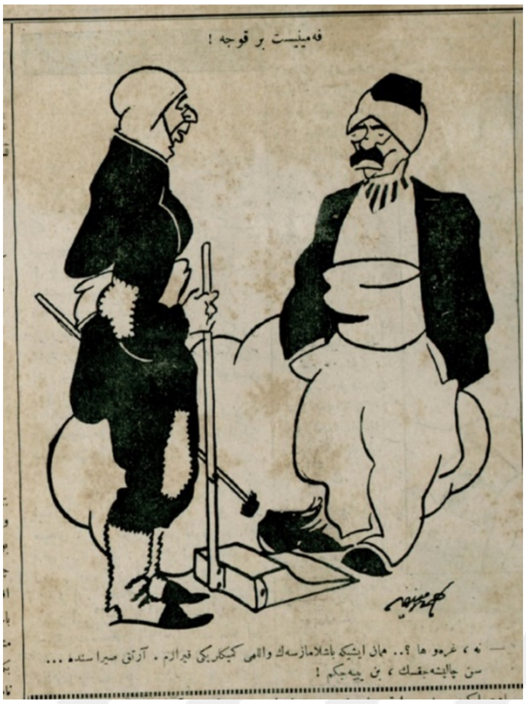
Şekil 169. Güleryüz, S. 42, 16 Şubat 1338 [1922]
Hitama eren süpürücüler grevi münasebetiyle bir mülakat:
Gazete muhabiri – Nasıl greve nihayet verdiğiniz?
Süprüntücüler mirhası – Pek basit: Emanet bize yirmişer kuruş tevzi etti. Biz de bu lütuf karşısında grevden sarfinazar ettik.

Toplumsal cinsiyet açısından bakıldığında, bu grev karikatürü kadın işçilerin hak arayışına dair önemli bir göndermedir. 1910'ların sonunda sokakta çalışması bile yadırganan kadınlar, 1922'ye gelindiğinde haklarını arayan, grev yapan bir topluluk haline gelmiştir. Üstelik bu, sadece ekonomik bir hadise değil, aynı zamanda kadınların toplumsal rollerini dönüştürmelerinin bir parçasıdır. Düşük ücretli ve görünmez sayılan temizlik işçisi kadınlar, greve giderek kendilerini görünür kılmıştır. Grevin talepleri ne kadar basit olsa da (sadece ödenmemiş ücretleri istemeleri), toplumsal cinsiyet bağlamında anlamı çok daha derindir. Bu eylem, kadınların çalışma hayatına katılımının bir sonucu olarak, onların ekonomik haklarını savunmaya ve seslerini yükseltmeye başlamalarının göstergesidir. Bu durum, Osmanlı'da kadın emeği tarihinde önemli dönüm noktalarındandır.

---

[614] İstanbul Şehremaneti'ne bağlı temizlik işçileri, 1921 sonlarından itibaren maaşlarını alamamış; İkdam gazetesinin aktardığına göre işçilerin yaklaşık beş aylık birikmiş ücret alacağı oluşmuştur. Bu nedenle Şubat 1922'de temizlik işçileri tatil-i eşgal (iş bırakma) kararı almışlardır. Grevin temel talebi, yalnızca ödenmeyen maaşların tahsil edilmesidir. Grevcilerin önemli bir bölümünü, savaş yıllarında kadrolara giren ve erkeklerin dönüşüne rağmen tanzifat işkolunda çalışmayı sürdüren kadın işçiler oluşturmaktaydı. Grev süresince şehirde çöplerin birikmesi üzerine belediye, Osmanlı Bankası'ndan sağlanan acil bir krediyle işçilere en az bir aylık maaş ödemesi yapmış ve grev bu şekilde sona ermiştir. Güleryüz dergisinde yayımlanan karikatür, bu süreci mizahi bir dille özetlerken; bir yandan belediyenin sınırlı bir ödeme ile grevi sonlandırmasını, diğer yandan işçilerin bu "lütuf" karşısında greve son vermek zorunda kalışlarını hiciv konusu yapmaktadır. *İkdam*, S. 8947, 10 Şubat 1338 [1922]; *İkdam*, S. 8949, 12 Şubat 1338 [1922]

Kadınların iş hayatında görünür olup hak talep etmeleri, erkek egemen toplumda çeşitli tepkiler doğurmuş, bu tepkilerden biri de erkeklerin kendilerini konumlandırma biçiminde ortaya çıkmıştır. Kadınlar çalışıp eve ekmek getirmeye başladığında, kimi erkekler bunu kendi otoritelerine meydan okuma olarak algılarken, kimileri de durumu tersine çevrilmiş bir menfaat fırsatı gibi görmüştür. *Aydede* dergisinin 9 Mart 1922 tarihli sayısında yayımlanan "Feminist bir koca!" başlıklı karikatür, tam da bu ikilemi kara mizah aracılığıyla gözler önüne serer. Karikatürde, çalışma hayatına atılmış bir kadının kocası figürü ön plandadır. Bu adam kendini "feminist" olarak tanımlayacak denli alaycı bir portre çizer; zira onun anladığı "feminizm", "kadının çalışıp erkeğin yan gelip yatması" şeklinde çarpık bir anlayıştır. Karikatürde kocanın ağzından şu sözler dökülür: "Ne, grev ha?… Hemen işine başlamazsan vallahi kemiklerini kırarım. Artık sıra sende… Sen çalışacaksın ben yiyeceğim!" Bu sert sözler, esasında ters yüz edilmiş bir gerçekliği komik bir kılığa sokmaktadır. Adam, kadının muhtemelen greve gitmek ya da işten uzak durmak gibi bir fikrini duyunca, şiddet tehdidiyle onu sindirir ve "artık sıra sende" diyerek evin geçimini kadının sağlaması gerektiğini buyurur. Normal şartlarda feminist bir koca ifadesi, kadının özgürlüğünü destekleyen, eşitliği savunan bir eşi akla getirir. Oysa burada karikatür, bu tamlamayı ironik bir biçimde kullanarak aslında ataerkil zihniyetin iç yüzünü ifşa etmektedir. Bu "feminist" denilen koca, gerçekte kadının çalışmasını kendi çıkarına yontan, bunu yaparken de en kaba biçimde ataerkil otoritesini kullanan bir tiptir.


فه‌مینیست بر قوجه !
— نه، غره‌و ها ؟.. همان ایشیکه باشلامازسه‌ك واللهی کمیکلریکی قیرارم . آرتق صیرا سنده ...
سن چالیشه‌جقسك ، بن ییه‌جکم !

Şekil 170. Aydede, S. 20, 9 Mart 1338, [1922]
Feminist bir koca!
– Ne, grev ha?... Hemen işine başlamazsan vallahi kemiklerini kırarım. Artık sıra sende… Sen çalışacaksın ben yiyeceğim!

Kocanın karısına "işine başlamazsan kemiklerini kırarım" demesi, kadının ekonomik özgürlüğünün bile erkeğin şiddet tehdidiyle denetim altında tutulmak istendiğini gösterir. Yani kadın ne kadar özgürleşirse özgürleşsin, ataerkil düzen son kertede kaba kuvvete başvurarak kontrolü elinde tutma arzusundadır. Bu bakımdan karikatür, erkek egemen korkunun ve tepkisinin bir karikatürleştirilmesidir. *Aydede*, bir yandan "feminist koca" diyerek bu figürü gülünçleştirirken, öte yandan toplumsal bir realiteyi de vurgular. Kadın kamusal alanda çalışsa bile, ev içinde bakması gereken bir koca profili çizilir. Bu elbette abartılı bir hicivdir. Bu karikatürde toplumsal cinsiyet rollerinin müzakere edildiği bir bağlam görüyoruz: Çalışan kadın imgesine karşı "erkekliğini kaybeden erkek" imgesi çıkarılmıştır. Erkeğin tehditkar tavrına rağmen, aslında güç dengesi sarsılmış gibidir; çünkü ekonomik güç kadına geçerse erkeğin geleneksel otoritesi boşa düşecektir. "Feminist koca" figürü bu sancıyı yansıtır. Son tahlilde *Aydede*'nin bu nüktesi, kadınların ekonomik özgürlüğünün erkek dünyasında yarattığı paniği ve bu paniğin komik ama vahim sonuçlarını hicveder. Kadının özgürleşme süreci, evdeki iktidar ilişkilerini yeniden tanımlamaya zorlamaktadır; bu karikatür de o tanımsızlığın yarattığı gerilimi bir "komiklik" ile izleyiciye aktarır.

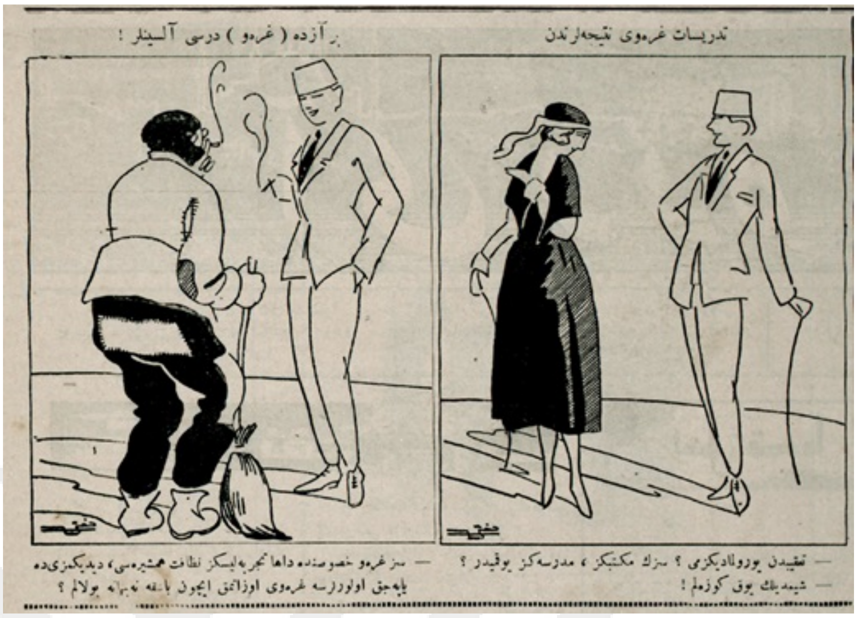
Aynı yılın bahar aylarında, kadınların çalışma hayatı ve grevler etrafında dönen tartışmalar bu kez eğitim alanında patlak veren bir grevle iç içe geçerek mizah basınında konu edilir. İstanbul Darülfünunu'nda Mart 1922'de başlayan Darülfünun grevi[615], doğrudan kadınlarla ilgili olmayan; üniversitedeki akademik ve idari sorunlardan kaynaklanan bir öğrenci-boykot eylemidir. Ancak *Aydede* dergisi, 17 Nisan 1922 tarihli sayısında yayımladığı "Tedrisat grevi neticelerinden" başlıklı karikatürde, Darülfünun grevini, temizlik işçilerinin katıldığı grevle ilişkilendirerek ele alır; kadınların yürüttüğü bu emek mücadelesini alaycı bir dile indirgerken, aynı zamanda kadın grevinin basında ne denli görünür ve hatırlanır hâle geldiğini de dolaylı biçimde açığa vurur.

Karikatürün ilk bölümünde, grev nedeniyle okula gitmeyen genç bir erkek öğrenci, sokakta karşılaştığı çekici bir kadını takip eder; kadının "Sizin mektebiniz, medreseniz yok mudur?" sorusuna "Şimdilik yok, güzelim!" yanıtını verir. Bu kısa sahne, Darülfünun grevinin genç erkekler için bir boş zaman ve sokak eğlencesine dönüşmesini alaycı bir dille yansıtır.

Ancak karikatürün asıl eleştirel ağırlığı ikinci bölümde yoğunlaşır. Bu kez sahneye elinde süpürgesiyle bir temizlik işçisi kadın –"nezafet hemşiresi"– dahil olur. Grevci genç, temizlikçi kadına dönerek "Siz grev hususunda daha tecrübelisiniz nezafet hemşiresi, dediğimizi de yapacak olurlarsa grevi uzatmak için başka ne bahane bulalım?" diye sorar. Bu replik, kısa süre önce gerçekleşmiş olan temizlik işçileri grevine açık bir gönderme içerirken, grev kavramını da bilinçli biçimde hafifleten bir ironi üretir. Kadın işçinin "grev tecrübesi", burada saygıyla değil; alay ve küçümseme eşliğinde dile getirilir. Bu, grev kavramının "sulandırılması" anlamına gelmektedir: Grev, bir hak arayışı olmaktan çıkıp genç erkekler için uzatılabildiği kadar tatil gibi vakit geçirme aracına dönüşmüştür. Onların akıl danıştığı temizlik işçisi kadın ise bu durumda ironik bir konumdadır. Bir yandan, "işin ehli grevci" olarak takdir edilir (!), diğer yandan bu cümlenin ucu, kadınların yaptığı grevlere yönelik bir küçümsemeye varır. Görüldüğü üzere *Aydede* karikatürü, Darülfünun grevini ele alırken konuyu alakasız biçimde kadın grevcilerin tutumuna getirmiştir.

---

[615] Darülfünun grevi, Mart–Ağustos 1922 arasında İstanbul Darülfünunu'nda, Millî Mücadele aleyhtarı yazı ve konuşmalarıyla tanınan beş müderrise (Ali Kemal, Rıza Tevfik, Hüseyin Daniş, Cenap Şahabettin ve Marujan Barsamyan) karşı öğrencilerin başlattığı boykot hareketidir. Edebiyat Fakültesi talebelerinin derslere girmeyi topluca reddetmesi üzerine grev kısa sürede diğer fakültelere yayılmış; Darülfünun 11 Nisan'da geçici olarak kapatılmış, aylar süren kriz sonunda adı geçen müderrislerin görevlerine son verilerek 25 Ağustos 1922'de yeniden açılmıştır. Bkz. Mehtap Kayıkçı Yılmaz, "Darülfünun Grevi," *Akademik Bakış Dergisi*, S. 71, 2019, s. 30-43.


تدریسات غره‌وی نتیجه‌لرندن
— تعقیبدن یورولمادیکزمی ؟ سزك مکتبکز ، مدرسه‌کز یوقمیدر ؟
— شیمدیلك یوق کوزه‌لم !
براز ده (غره‌و) درسی آلسینلر !
— سز غره‌و خصوصنده داها تجربه‌لیسکز نظافت همشیره‌سی، دیدیکمزی ده
یاپه‌جق اولورلرسه غره‌وی اوزاتمق ایچون باشقه نه بهانه بولالم ؟

Şekil 171. Aydede, S. 31, 17 Nisan 1338 [1922]
Tedrisat grevi neticelerinden
- Takipten yorulmadınız mı? Sizin mektebiniz, medreseniz yok mudur?
- Şimdilik yok güzelim!
Biraz da (grev) dersi alsınlar!
– Siz grev hususunda daha tecrübelisiniz nezafet hemşiresi, dediğimizi de yapacak olurlarsa grevi uzatmak için başka ne bahane bulalım?

Karikatürde yan yana getirilen iki kadın figürü, cinsiyet ve sınıf temelli temsiller arasındaki keskin ayrımı görünür kılar. Kentli ve çekici genç kadın, erkek bakışının flörtöz takibine maruz kalan bir arzu nesnesi olarak konumlandırılırken; elinde süpürgesiyle betimlenen temizlik işçisi kadın, "nezafet hemşiresi" gibi bir unvanla anılan, cinsellikten arındırılmış ve erkeksi özelliklerle kodlanmış bir emek figürü olarak sunulur. Erkekler, ilk kadına "güzelim" hitabıyla yaklaşırken, ikinci kadını yalnızca eylem deneyimi ve grev pratiği üzerinden muhatap alır. Bu karşıtlık, kadınların kamusal alandaki varlığının dış görünüşleri ve sınıfsal konumları üzerinden nasıl farklılaştırıldığını açığa çıkarır. Emekçi kadına yönelen sözde "saygı", gerçekte üstten ve araçsallaştırıcı bir tavırdır; erkek onu gerçek bir muhatap olarak değil, Darülfünun grevini uzatma arzusunu esprili biçimde dile getirmek için kullanılan bir figür olarak görür. Böylece karikatür, Darülfünun grevi ile kısa süre önce gerçekleşmiş kadın temizlik işçileri grevini aynı karede buluştururken, her iki tarafın da grev deneyimini alaycı bir dile indirger.

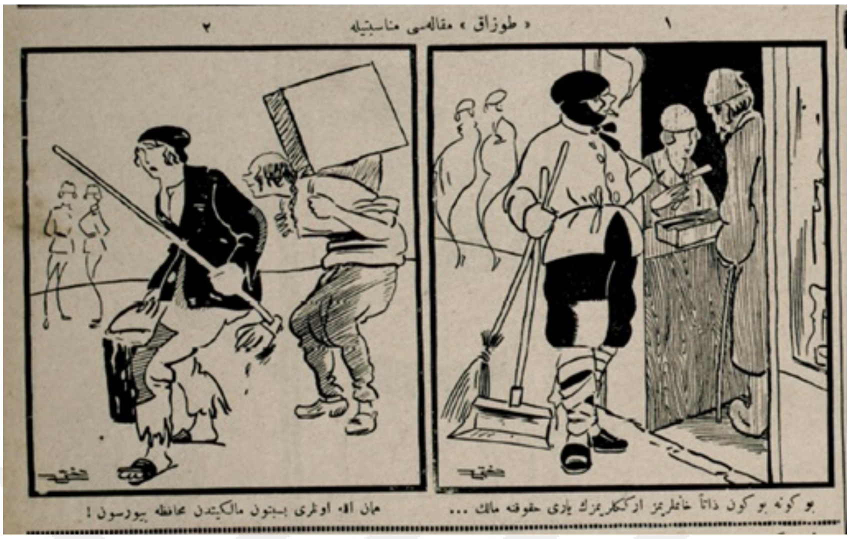
Ancak bu alaycı ilişkilendirme, aynı zamanda kadın grevinin basında ne denli ses getirdiğini de dolaylı biçimde ortaya koyar. Nitekim karikatürist, eğitim alanındaki bir grevi bile kadın işçilerin eylemi üzerinden okumayı tercih ederek, kadınların kamusal alandaki kolektif varlığının toplumsal hafızada yer ettiğini kabul etmiş olur. Daha önce *Karagöz* ve *Güleryüz*'de görülen "erilleşmiş" kadın işçi tipolojisinin *Aydede*'de sürdürülmesi, bu figürün artık istisnai değil, tanınır bir kamusal temsil haline geldiğini gösterir. Böylece karikatür, cinsel arzu nesnesi kadın, boşta kalan erkek grevci ve maskülen emekçi kadın arasında kurduğu mizahi üçgenle, erkek egemen bakışın kadınlar arasındaki hiyerarşiyi nasıl yeniden ürettiğini görünür kılar.

Aydede dergisinin aşağıdaki karikatürü, "Tuzak makalesi[616] münasebetiyle" başlığıyla yayımlanmıştır. Görsel iki panelden oluşmaktadır. Sağ panelde, resmi bir görevde olduğu izlenimini veren pantolonlu ve fesli kadın figürü, muhtemelen bir devlet memurudur. Karşısında işlem yaptırmak üzere bekleyen bir erkek yer alırken, içeriye yönelmiş diğer kadın figürü temizlik işçisidir; ağzındaki sigara ve süpürge benzeri temizlik aracıyla, bu figür işçi sınıfından bir kadını temsil eder. Arka planda yer alan kadın figürler ise, modern kıyafetleriyle kamusal alanda var olan kadınları simgeler.

Sol panelde ise, temsili geleneksel erkek mesleklerinden biri olan hamallık yapan bir erkek figürünün yanı sıra, benzer şekilde paçaları yırtık pantolon giymiş, temizlik eşyaları taşıyan bir kadın figürü yer alır. Bu kadın, işçi sınıfından ve kamusal alanda çalışan "yeni kadın" tipolojisinin bir devamıdır. Arka plandaki figürler, pantolonlu olmalarına rağmen muhtemelen kadınlardır, ancak geleneksel kıyafet normlarına aykırı bu görsel temsiller, kadınların cinsiyet kodlarının bulanıklaştığını ima eder. Karikatür, kadınların iş yaşamına ve kamusal alana katılımının, erkeklere özgü kabul edilen alanlara doğru genişlemesiyle ortaya çıkan "toplumsal cinsiyet krizini" ironik bir dille eleştirir. Kadınların memur, temizlik işçisi, hatta fiziksel emek gerektiren mesleklerde betimlenmesi; dönemin modernleşme politikalarının kadın bedeninde yarattığı dönüşümü ve buna dair toplumsal endişeleri yansıtır. Bu temsiller, aynı zamanda kadınların görünürlüğünün artmasıyla oluşan "erilleşme" korkusuna işaret eder.

---

[616] Başlıktaki "Tuzak makalesi" ifadesi, doğrudan o dönemde yayımlanmış bir yazıya ya da politik söyleme gönderme olabilir. Sözü edilen makaleye dair bilgi bulunamamıştır.


« طوزاق » مقالهسی مناسبتیله
١
٢
بو کونه بو کون ذاتاً خانملریمز ارککلریمزک یاری حقوقنه مالك ...
همان الله اونلری بسبتون مالکیتدن محافظه بیورسون !

Şekil 172. Aydede, S. 27, 3 Nisan 1338 [1922]
“Tuzak” makalesi münasebetiyle
1 Bugüne bugün zaten hanımlarımız erkeklerimizin yarı hukukuna malik..
2 Haman Allah onları büsbütün malikiyetten muhafaza buyursun!

1917–1922 arasında mizah basınında çalışan kadın figürü, yalnızca bedensel görünüm üzerinden değil; zaman, mekân ve davranış rejimleri üzerinden de “eril” olarak kodlanmıştır. Kadınları Çalıştırma Cemiyeti’nin kadın işçiler için öngördüğü, bedeni gizleyen ve dişil formları bastıran kıyafetler, kadın bedeninin kamusal alanda ancak nötrleştirildiği ölçüde kabul edilebilir olduğunu gösterirken; karikatürlerde pantolon giyen, sigara içen ya da sert beden diliyle hareket eden kadınlar bu denetimin görsel karşılığına dönüşür. Ancak “erilleşme” yalnızca dış görünüşle sınırlı değildir. Gece yarısı hastaneye çağrıldığında evden çıkan kadın doktor figürü, kamusal alanın zamansal sınırlarını ihlal eden, dolayısıyla geleneksel kadınlık rolünü bozan bir davranış sergiler; bu hareket, karikatürde açık biçimde “erkek işi” olarak kodlanan bir kamusal mobiliteyi temsil eder. Buna karşılık, bu tür eril davranış kodlarıyla donatılmayan çalışan kadın figürleri —özellikle hemşireler ve hastabakıcılar— mizah basınında erkek bakışının ve cinsel imaların doğrudan hedefi hâline gelir. Grev yapan kadın işçiler ise hem eril bir biçimde hem de hak talep ettikleri ölçüde küçültücü ve alaycı bir dille temsil edilir. Böylece karikatürler, çalışan kadını ya davranışsal olarak erilleştirerek ya da cinselleştirerek anlamlandırır; bu iki temsil biçimi dışında, kadın emeğinin “normal” ve eşit bir kamusal varlık olarak kurgulanmaz.

4.4 Kadın Erkek Eşitliği Tartışmaları ve Değişen Toplumsal Cinsiyet Rolleri

1914-1923 yılları arasındaki savaş ve devrim süreçleri, yalnızca siyasi sınırları değil, toplumsal cinsiyet rollerini de dönüştürmüştür. Kadınların eğitime, istihdama ve siyasete katılımı bir yandan "ilerleme"nin göstergesi olarak sunulurken, diğer yandan ataerkil düzenin bozulduğu fikriyle mizah dergilerinde hicvedilmiştir. Karikatürlerdeki kadın temsilleri, modernleşmenin erkek tekelinden çıkmasına karşı geliştirilen alaycı bir savunma refleksiyle şekillenmiştir. Nitekim feminizm kavramı, 1910'ların sonu ve 1920'lerin başında Osmanlı entelektüel çevrelerinde daha sık telaffuz edilmeye başlanmış, ancak muhafazakâr ve İslamcı düşünürlerce çoğu zaman "Batılı", "aşırı" ve toplumsal düzeni bozucu bir fikir olarak değerlendirilmiştir.[617] Bu başlık altında yer alan karikatürler, söz konusu tarihsel bağlamda kadın-erkek eşitliğine dair toplumsal tahayyülleri, korkuları ve mizahi eleştirileri görsel alegoriler aracılığıyla analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Dönemin mizah basını, yükselen kadın hareketini kendi üslubunca yorumlayarak çeşitli eleştirel ve alaycı temsiller üretmiştir. Feminizmin Osmanlı toplumunda görünürlük kazandığı bu yıllarda, karikatür ve mizah yazıları kamuoyunun kadın haklarına dair algısını şekillendiren önemli araçlar olmuştur. Genellikle erkek karikatürist ve yazarların domine ettiği mizah dergileri, kadınların talep ve eylemlerini kimi zaman destekleyici bir nüktedanlıkla, çoğu zaman ise şüpheci bir mizahla ele almışlardır. Kadınların yükselen hak arayışının mizahi bir aynası olan bu yayınlar incelendiğinde, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte toplumsal cinsiyet rejiminin nasıl müzakere edildiğine dair zengin ipuçları elde edilebilir.

1910'lardan itibaren artan kadın dernekleri, kadınlara yönelik dergiler ve kamusal alandaki görünürlük, kadınların sadece annelik ve ev içi rollerle sınırlı olmadığını savunan yeni bir söylemin oluşmasına katkı sağlamıştır.[618] Bu gelişmeler karşısında erkek egemen kültürel yapı, mizah aracılığıyla hem yaşanan dönüşümleri yorumlamış hem de alışagelmiş cinsiyet rollerini sürdürmeye yönelik bir tutum sergilemiştir. Mizah basınında kadınlar kimi zaman özgürleşen bireyler olarak yüceltilmiş, kimi zamansa "aşırıya kaçan" eşitlik talepleri veya toplumsal rollerin değişmesi hiciv yoluyla alaya alınmıştır. Böylece karikatürler, modernleşme sürecinde toplumsal cinsiyetin nasıl tartışıldığını, direniş ve müzakere alanlarını görünür kılan önemli bir kaynak işlevi görmüştür.

---

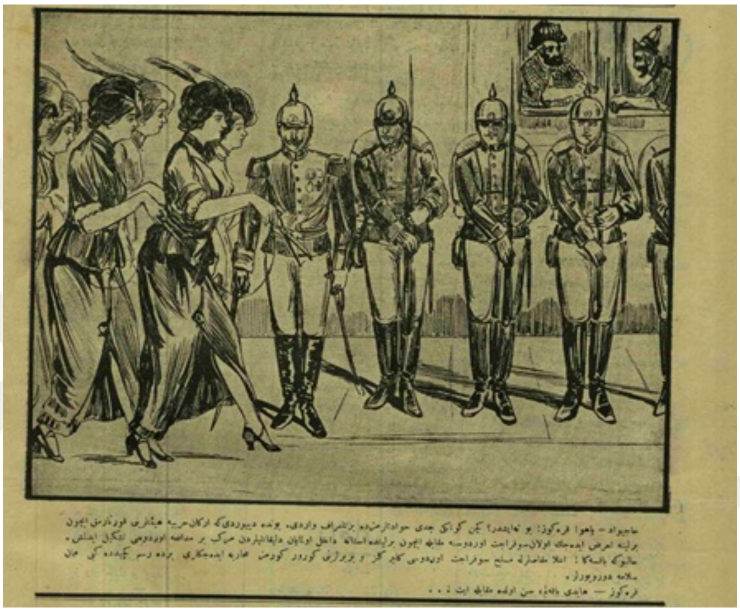
[617] Tanıl Bora, *Cereyanlar - Türkiye'de Siyasal İdeolojiler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 749.
[618] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 408.

1914 tarihli *Karagöz* dergisinden yayınlanan aşağıdaki karikatür, Osmanlı mizahının uluslararası kadın hareketinden haberdar olduğunu ve bu harekete bakış açısını ortaya koyması açısından mühimdir. Karikatürde İngiliz süfrajetlerin (kadınların oy hakkı savunucusu aktivistler) ellerinde büyük makaslarla bir "ordu" halinde Berlin'e doğru yürüdükleri tasvir edilmiş, onlara karşı "genç erkeklerden oluşan müdafaa ordusu"[619] ise kadınları görür görmez savaşmak yerine selam durup adeta resmigeçit yapmışlardır. *Karagöz* ile *Hacivat* arasındaki diyalogda *Hacivat* bu duruma hayret ederken, *Karagöz* "Haydi bakalım, sen ol da mukabele et!" diyerek kadınlara karşı koymanın imkansızlığıyla alay etmiştir. Bu nükteli sahne, Osmanlı kamuoyunun dünya kadın hareketine dair farkındalığını ve aynı zamanda hafif alaycılığını yansıtır. 20. yüzyıl başlarında özellikle Britanya'daki süfrajet eylemleri tüm dünya basınında ilgi görmekteydi; Osmanlı basını da bu hareketi yakından takip etmiş; özellikle *Kadınlar Dünyası* dergisi İngiltere'deki süfrajet eylemlerini düzenli biçimde aktarmış, kadınların siyasal hak mücadelesini Osmanlı kamuoyuna tanıtan ayrıntılı haber ve değerlendirmelere yer vermiştir.[620] Karikatür, süfrajetleri "makaslı ordu" olarak göstererek onların militanca eylemlerini abartılı bir mizahla sunarken, erkek askerlerin kadınlar karşısındaki tereddüdünü vurgulayarak kadın hareketini tiye almaktadır. Burada ataerkil zihin yapısının iki yönlü yansımasını görmekteyiz: Bir yandan kadınların kamusal alanda güç talep etmelerini gülünç ve "anormal" gösterme çabası, diğer yandan kadınların kararlılığı karşısında erkeklerin şaşkınlığını ima eden bir teslimiyet. Osmanlı mizah basını, böylelikle küresel feminizm dalgasını kendi toplumsal bağlamına uyarlayıp hem geleneksel cinsiyet rollerini koruma refleksini sergilemiş hem de kadın özgürleşmesinin ulaştığı noktayı izleyicisine aktarmıştır. Karikatürdeki önemli noktalardan bir diğeri de kadınların ellerindeki makasın ve yırtmaçlı eteklerinin özellikle vurgulanması, karikatürün kadınların dişiliğini bir silah metaforu olarak kullandığını gösterir. Bu nedenle çizim, süfrajetleri abartılı ve teatral bir militarizm içinde sunarak kadın hareketini mizahi bir çerçeveye yerleştirmekte ve dönemin Osmanlı basınının bu küresel tartışmayı nasıl algıladığını görsel bir ironiyle yansıtmaktadır.

---

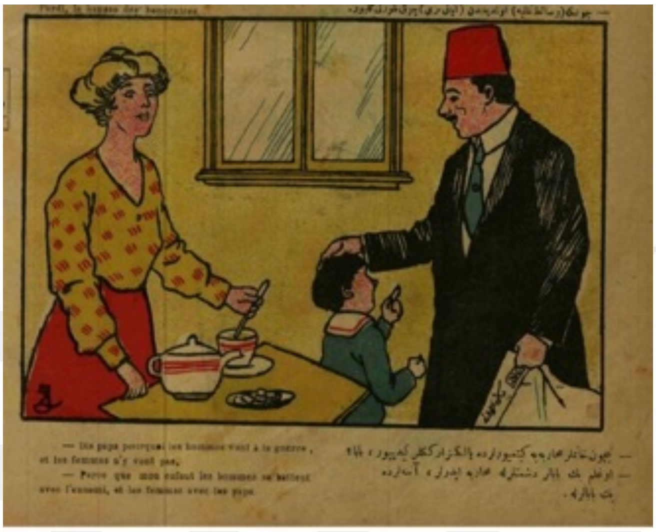
[619] Karagöz'ün karikatürde bahsettiği, "askerlik çağı gelmemiş delikanlılardan mürekkep müdafaa ordusu" ifadesi mizahî bir abartıdır; ancak Birinci Dünya Savaşı'nın ilk haftalarında Almanya'da gençlerin gönüllü olarak orduya yazılması yaygın bir olaydı. Ağustos 1914'te "Kriegsfreiwillige" (savaş gönüllüleri) ve "Landsturm" birlikleri hızla seferber edilmiş, lise ve üniversite öğrencilerinden oluşan genç gönüllüler de "vatan savunması"nın sembolü hâline gelmişti. Dolayısıyla karikatür, dönemin Alman kamuoyundaki gençlik mobilizasyonunu alaycı bir çerçeveye taşıyarak bu tarihsel olguyu mizahileştirmektedir. Bkz. Jeffrey Verhey, *The Spirit of 1914: Militarism, Myth and Mobilization in Germany*, Cambridge University Press, 2000; Holger H. Herwig, *The First World War: Germany and Austria-Hungary, 1914–1918*, Bloomsbury Academic, London, 2014.

[620] *Kadınlar Dünyası*, süfrajet hareketini "dünya kadınlarının siyasal hak mücadelesinin en dikkat çekici örneği" olarak tanıtmış; İngiliz kadınlarının yöntemlerini, eylemlerini ve örgütlenme biçimlerini ayrıntılı biçimde Osmanlı kadınlarına aktarmıştır. Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi…*, s. 158, 393-396.



Şekil 173. Karagöz, S. 659, 17 Ağustos 1330 [30 Ağustos 1914]
Hacivad – Yahu! Karagöz! Bu ne iştir? Geçen günkü cadı havadislerimizde bir telgraf vardı. Bunda diyordu ki Erkan-ı Harbiye heyetlerini kurtarmak için Berlin'e taarruz edecek olan Sufraced (Sufrajet) ordusuna mukabele için Berlin'de esnane dahil olmayan (askerlik çağı gelmemiş ya da askere alınmamış anlamında sanırım) delikanlılardan mürekkep bir müdafaa ordusu teşkil edilmiş. Halbuki baksana! İlal(?) makaslarla müselleh (silahlanmış, silahlı, silahlanmış) Sufraced ordusu gelir gelmez ve birbirlerini görür görmez muharebe edecekleri yerde resmigeçitte gibi hemen selam duruyorlar.
Karagöz – Haydi bakalım, sen ol da mukabele et!..

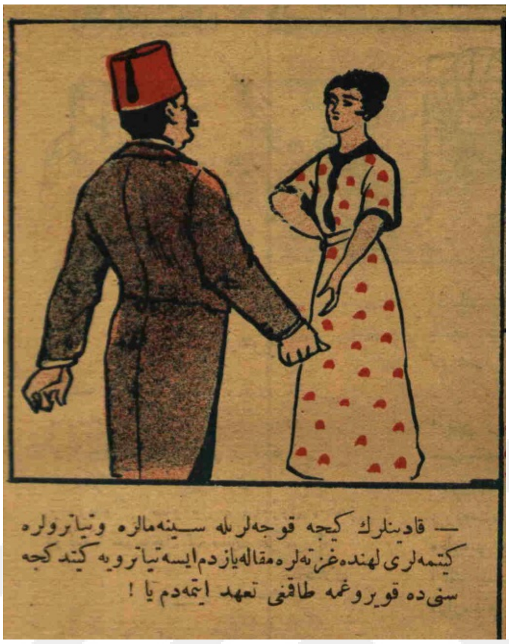
Diken dergisinde 1 Ocak 1919 tarihinde yayınlanan aşağıdaki karikatürde, çocuğun savaşın toplumsal adaletine dair masum bir şekilde sorduğu; "Niçin hanımlar muharebeye gitmiyorlar da yalnız erkekler gidiyor?" sorusu savaş döneminde kadın-erkek eşitsizliğine dair derin bir ironi üretmektedir. Baba figürünün verdiği yanıt — "Oğlum bey babalar düşmanlarla muharebe ederler, anneler de bey babalarla"— kadın-erkek ilişkilerini pasif/agresif, özel/kamusal ikilikleri üzerinden yeniden üretmektedir. Babanın yanıtı, kadını cepheye gitmeyen ama ev içi mücadelede etkin bir aktör olarak tanımlar. Kadınların doğrudan savaşla ilişkilendirilmemesi, dönemin toplumsal cinsiyet rejiminde onların kamusal alandaki rollerini yansıtırken; erkeğin "düşman" ile, kadının ise "erkek" ile savaş hâlinde olduğunun belirtilmesi, ev içi iktidar mücadelelerine dair ironik bir tartışma sunar. Mizah yoluyla kurulan bu karşıtlık, savaş döneminde kadına atfedilen rollerin sınırlarını tartışmaya açar. Kadının kamusal görevden muaf tutulduğu, ancak özel alanda erkeğe karşı mücadele içinde olduğu ima edilerek, savaşın cinsiyetlendirilmiş temsilleri hicvedilmektedir.



Şekil 174. Diken, S. 5, 1 Ocak 1919

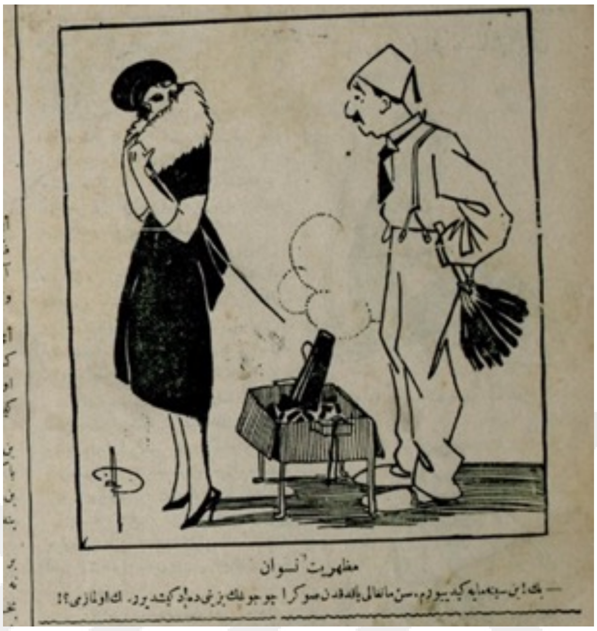
- *Niçin hanımlar muharebeye gitmiyorlar da yalnız erkekler gidiyor, baba?*
- *Oğlum bey babalar düşmanlarla muharebe ederler, anneler de bey babalarla.*

Mütareke döneminde, kadınların sosyal hayatta görünürlüğü artarken toplumun buna verdiği tepkiler de mizah dergilerinin malzemesi olmuştur. *Güleryüz* dergisinin 4 Ağustos 1921 tarihli bir karikatürü, kadınların eşleriyle birlikte akşamları sinema ve tiyatroya gidebilmesini savunan bir erkeğin, iş kendi karısına gelince farklı davrandığını ortaya koyar. Karikatürde koca, "Kadınların gece kocalarıyla sinemalara ve tiyatrolara gitmeleri lehinde gazetelere makale yazdım ise tiyatroya gittikçe seni de kuyruğuma takmayı taahhüt etmedim ya!" diyerek eşine çıkışır. Bu sahne, dönemin "ikiyüzlü" cinsiyet anlayışını ince bir hicivle eleştirir. Sözde kadın haklarını savunan birçok erkek aydın, pratikte geleneksel ayrıcalıklarından vazgeçmek istememektedir. Erkeğin kamusal alanda eşitlik yanlısı görünürken özel alanda buna direnmesi, "erkek müttefik" tipinin sınırlarını alay konusu eder. Toplumsal yaşamda kadınların varlığını genişletme fikri dillendirilmeye başlanmışsa da bu fikrin gerçek hayata yansıması zor olmuştur. Karikatürdeki koca figürü, kadının sosyalleşmesini kendi kontrolünde tutmak isteyen ataerkil zihniyetin temsilidir. Osmanlı-Türk modernleşmesinde kadın konusu genellikle erkekler tarafından tartışılmış ve kadınlara bazı hakların tanınması desteklenirken bunun sınırlarını da yine erkek akıl çizmiştir. Bu karikatür, erkeğin kadına yönelik “izninin” dahi keyfi ve sınırlı olduğunu, ataerkil işleyişin kolay kolay taviz vermediğini gösteren çarpıcı bir örnektir.


— قادینلرك كیجه قوجه‌لریله سینه‌مالره وتیاترولره
كیتمه‌لری لهنده غزته‌لره مقاله یازدم ایسه تیاترویه كیتدكجه
سنی ده قویروغمه طاقمغی تعهد ایتمه‌دم یا !

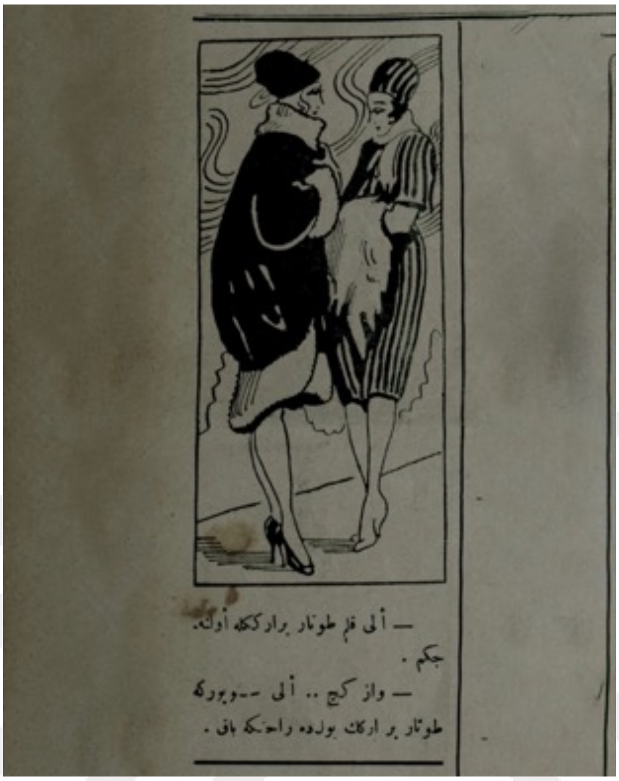
Şekil 175. Güleryüz, S. 14, 4 Ağustos 1921
Kadınların gece kocalarıyla sinemalara ve tiyatrolara gitmeleri lehinde gazetelere makale yazdım ise tiyatroya gittikçe seni de kuyruğuma takmayı taahhüt etmedim ya!

Eşitlik tartışmalarının önemli bir boyutu ise ev içi rollerin tamamen yer değiştirmesi ihtimaline duyulan kaygıdır. Kadınların toplumsal alanda daha bağımsız davranma ve geleneksel görevleri reddetme çabalarını uç bir örnek üzerinden hicveden *Aydede* dergisinin 19 Ocak 1922 tarihli nüshasındaki “Mazhariyet-i Nisvan” (Kadınların Nail Olduğu Şeyler/Kazanımları) başlıklı karikatür, bu altüst oluşu çarpıcı biçimde sergiler. Çizimde genç bir kadın kocasına, “Bey, ben sinemaya gidiyorum. Sen mangalı yaktıktan sonra çocuğun bezini değiştirsin olmaz mı?!” diyerek ev işlerini ve bebeğin bakımını ona bıraktığını bildirir. Kadının “kendi keyfi” için sinemaya gitmesi ve erkeğe “ev kadını” rolünü biçmesi, dönemin normlarına aykırı olduğu için mizah konusu yapılmıştır. Karikatür, kadın özgürlüğü talebini tersine çevrilmiş roller aracılığıyla ele alır: Gelenekte kadına ait görülen sorumluluklar (mangal yakma, bebeğe bakma) erkeğe, erkeğe ait sayılan eğlence veya sosyal etkinlik ise kadına yakıştırılmıştır. Bu durum erkek okuyucuda hem gülmece yaratmakta hem de belli bir rahatsızlık uyandırmaktadır; zira böyle bir tablo, kadın-erkek rollerinin altüst oluşunu temsil eder. *Aydede*’deki karikatür tam da bu tedirginliğin mizahi ifadesidir. Kadının kocasını evde bırakıp kendi başına sinemaya gitmesi, modernleşmenin getirdiği yeni kadın tipini temsil ederken; erkeğin itiraz edemeyip çocuk bakmaya mecbur kalması, ataerkil otoritenin sarsılışını imler. Bu tersine rol dağılımı güldürürken aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin ne derece sorgulanmaya başlandığını gösterir.



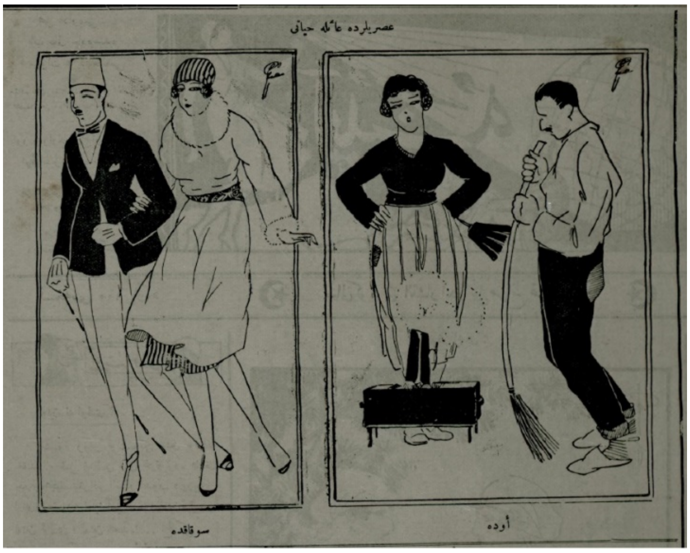
Şekil 176. Aydede, S. 6, 19 Kanunusani 1338 [1922]
Mazhariyeti Nisvan
Bey, ben sinemaya gidiyorum. Sen mangalı yaktıktan sonra çocuğun bezini değiştirsin olmaz mı!?

Aşağıdaki karikatürde bu sefer iki genç kadın karşılıklı sohbet etmektedir. Kadınlardan biri, “Eli kalem tutar bir erkekle evleneceğim,” diyerek entelektüel bir eş arzusunu dile getirirken, diğeri ona, “Vazgeç… Eli süpürge tutar bir erkek bul da rahatına bak,” diyerek oldukça pragmatik bir yanıt verir. Görselde bir kadın, kalemle özdeşleştirilen zihinsel emeğe; diğeri ise süpürgeyle simgelenen fiziksel emeğe göndermede bulunur. Bu semboller üzerinden hem modernleşme ideallerine dair beklentiler hem de gündelik yaşam pratiklerinin gerçekliği arasında mizahi bir gerilim kurulmuştur. Bu karikatür, dönemin değişen toplumsal cinsiyet rollerine ve kadınların eş seçimi konusundaki düşüncelerine ironik bir ışık tutar. Özellikle savaş sonrası dönemde kadınların kamusal alanda daha görünür hâle gelmesiyle birlikte, ideal eş figürüne dair beklentiler de dönüşmektedir. “Eli kalem tutar erkek”, modernleşen kadının kendisini entelektüel anlamda eşit görebileceği bir partner arayışını temsil ederken; “eli süpürge tutar erkek” ise ev içi emeğin paylaşılması gibi daha somut ve yaşamsal bir beklentiyi gündeme getirir. Bu anlamda karikatür, kadın özgürleşmesinin romantik ideallerle değil, maddi pratiklerle şekillendiği bir gerçekçiliği yansıtır. Diğer bir deyişle, entelektüel erkek figürünün idealize edilmesine karşılık, ev işlerinde sorumluluk alan bir erkeğin “asıl rahat ettirici” olduğuna dair yerleşen yeni bir bakış açısı mizah yoluyla sunulmuştur. Dönemin erkekliğine dair bir yeniden tanımlama arayışı da bu diyalogda ima edilir.


— الی قلم طوتار بر ارککله اوله
جکم .
— وازگچ .. الی سوپورکه
طوتار بر ارکك بولده راحتکه باق .

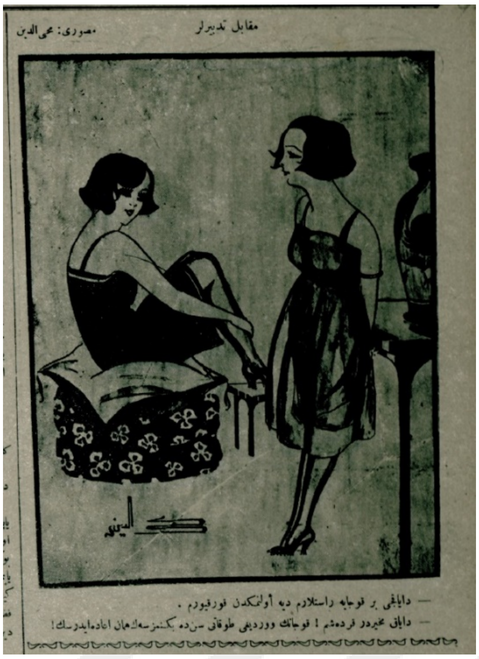
Şekil 177. Ayine, S. 24, 2 Şubat 1338 [1922]
- *Eli kalem tutar bir erkekle evleneceğim.*
- *Vazgeç… Eli süpürge tutar bir erkek bul da rahatına bak.*

Aşağıdaki karikatürde ise bu sefer, bir önceki karikatürde ideal bulunan “eli süpürge tutan erkek” figürünü görürüz. “Asrilerde aile hayatı” başlıklı *Ayine*’de yayınlanan bu çizimde, yukarıdaki iki örneğin sonucu gibi okunabilir. Kadın ve erkeğin evde temizlik yaparken eşit biçimde iş bölümüne katılması ve sonrasında birlikte dışarı çıkmaları, modern aile yapısının yeni normlarını ima eder. Hem özel hem kamusal alanda “eşitlik” görüntüsü sunulur. İkiye ayrılmış olan karikatürde toplumsal cinsiyet rollerine göre “kadınlara yakıştırılmış ev içi işleri kadın erkek birlikte yapması, erkeğe yakıştırılan sokağa çıkma gezme konusunda da yine aynı şekilde birlikte ve eşit durumda olmasıdır. Ve bu eşitlik “asrilik” yani modernlik olarak nitelenmiştir.



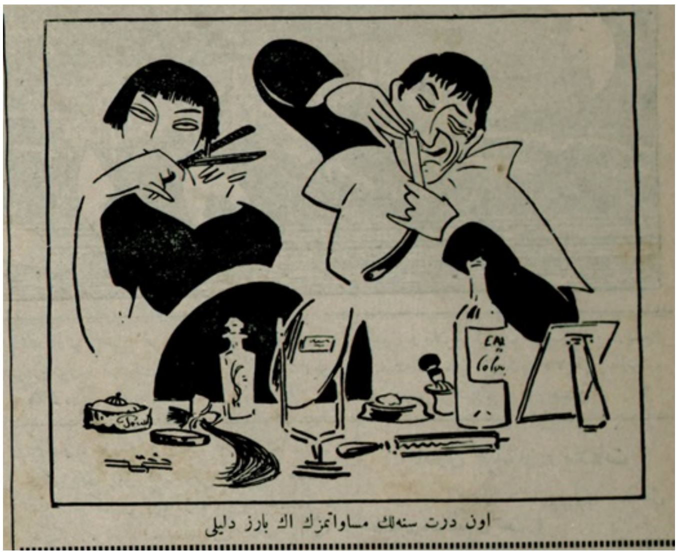
Şekil 178. Ayine, S. 46, 4 Temmuz 1338 [1922]
Asrilerde aile hayatı
1 – Evde
2 – Sokakta

15 Şubat 1923 tarihli *Zümrüdüanka*'daki "Mukabil Tedbirler" karikatürü, evlilik, aile içi şiddet ve kadın-erkek güç ilişkilerine dair tartışmaların mizah basınında nasıl hafifletilmiş bir üslupla işlendiğini gösteren çarpıcı bir örnektir. Karikatürde bir kadın, "dayakçı bir kocaya rastlarım diye evlenmekten korktuğunu" dile getirirken, diğeri "Dayak muhayyerdir kardeşim! Kocanın vurduğu tokadı sen de beğenmezsen hemen iade edersin!" yanıtını verir. Bu diyalog, ciddi bir toplumsal soruna işaret eden "dayakçı koca" kaygısını dramatize etmek yerine gündelikleştirir; şiddeti karşılıklı ve adeta "eşitlikçi" bir mizah unsuru hâline getirerek gerilimi düşürür. Böylece karikatür, kadınların evlilik kurumuna yönelik endişelerini görünür kılsa da bu endişeleri ironik bir çözümle sıradanlaştırır. Karikatür, kadınların kamusal ve özel alanda güç talep ettiği bir dönemde, eşitlik meselesini "tokadı iade etmek" gibi mizahi bir öneriyle tersyüz eder; gerçek bir toplumsal eleştiri sunmak yerine, bu talepleri nötralize eden hafif bir ironi üretir. Böylece *Zümrüdüanka*, erken Cumhuriyet eşiğinde şekillenen cinsiyet ilişkilerine hem ayna tutar hem de onları mizahın rahatlatıcı diliyle yeniden çerçeveler.


مصوری: محی الدین
مقابل تدبیرلر
— دایاقجی بر قوجایه راستلارم دیه أولنمکدن قورقیورم .
— دایاق مخیردر قرده‌شم ! قوجانک ووردیغی طوقاتی سن‌ده بکنمزسه‌ك همان اعاده ایدرسك !

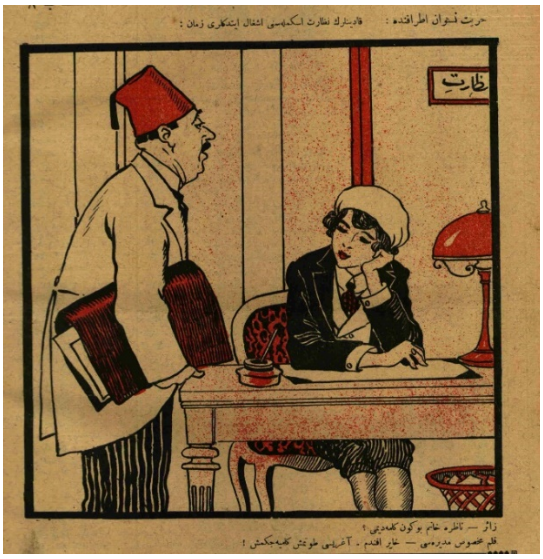
Şekil 179. Zümrüdüanka, S. 11, 15 Şubat 1339 [1923]
Mukabil tedbirler
- *Dayakçı bir kocaya rastlarım diye evlenmekten korkuyorum.*
- *Dayak muhayyerdir kardeşim! Kocanın vurduğu tokadı sen de beğenmezsen hemen iade edersin!*

1908'den itibaren yoğun biçimde yürütülen kadın–erkek eşitliği tartışmalarının geldiği noktayı ironik bir dille görünür kılan örneklerden biri, *Aydede* dergisinin 6 Mart 1922 tarihli nüshasında yayımlanan aşağıdaki başka bir karikatürdür. Karikatürde kadın ve erkek figürleri yan yana betimlenmiştir: Erkek sakalını tıraş ederken, kadın saçlarını kesmektedir; masanın üzerinde görülen, kurdeleyle bağlanmış bir tutam saç bu dönüşümü görsel olarak pekiştirir. Bu sahne, mizah basınında sıklıkla başvurulan "kadınlaşan erkekler" ve "erkekleşen kadınlar" teması üzerinden, modernleşme ve asrilik söyleminin toplumsal cinsiyet rolleri üzerindeki etkisini hicveder. Karikatürün alt yazısında yer alan "on dört senelik müsavatımızın en bariz delili" ifadesi, bu görsel ironiyi doğrudan metinsel bir çerçeveye taşır. 1908'den itibaren dile getirilen eşitlik söyleminin ulaştığı noktanın, gerçek bir eşitlikten ziyade kadın ve erkek rollerinin yer değiştirmesi şeklinde algılandığı ima edilir. Böylece eşitlik ideali, mizahi yolla sorgulanır; modernleşmenin toplumsal cinsiyet düzeninde yarattığı belirsizlik ve kaygılar görünür kılınır. Bu bağlamda karikatür, bir yandan "güldürürken düşündürme" işlevini yerine getirirken, diğer yandan dönemin moda anlayışını ve bedensel görünümler üzerinden kurulan modernlik algısını da eleştiri konusu hâline getirir.

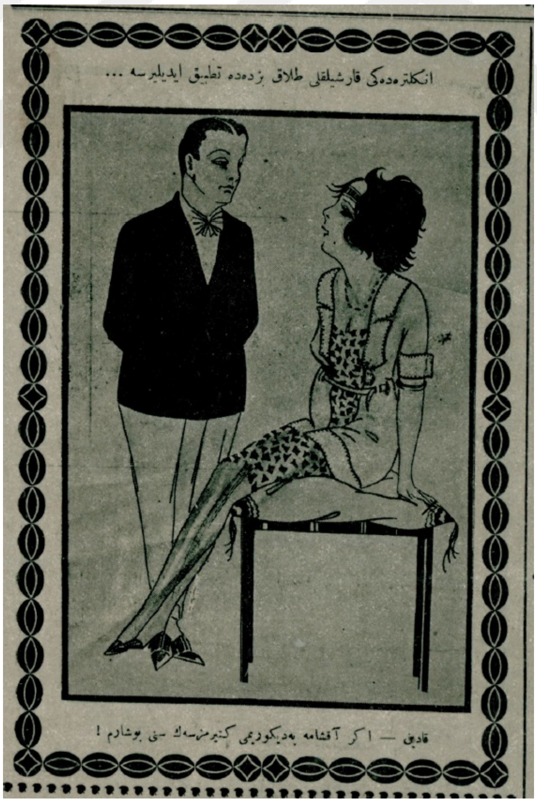

اون درت سنه‌لك مساواتمزك اك بارز دليلى

Şekil 180. Aydede, S. 19, 6 Mart 1338 [1922]
On dört senelik müsavatımızın en bariz delili

Toplumsal cinsiyet rolleri konusundaki ataerkil önyargılar, kadınların siyasi ve hukuki haklar elde etme mücadelesine karşı da sık sık dile getirilmiştir. *Güleryüz* dergisinin 16 Şubat 1922 tarihli nüshasındaki karikatür, kadının devlet yönetimine katılmasını biyolojik özellikleri üzerinden tahkir eden bir ataerkil tahayyülü resmeder. Kadınların bakan (nazır) olduğu bir geleceğin hicvedildiği çizimde; bir erkek ziyaretçinin sorusuna sekreterin "Ağrısı tutmuş gelemeyecekmiş!" şeklinde verdiği laubali yanıt, kadın bedeninin doğal döngülerini kamusal alandaki liyakatsizliğin bir kanıtı olarak sunar. Benzer şekilde Zümrüdüanka'nın 19 Mart 1923 tarihli nüshasında yer alan karikatürde de kadının, eşini "pedikürünü getirmediği" gibi sudan bir sebeple boşanmakla tehdit etmesi, "fevri ve akıldışı kadın" imgesini pekiştirmektedir.


حريت نسوان اطرافنده : قادينلرك نظارت اسكمله‌سنى اشغال ايتدكلرى زمان :
نظارت
زائر — ناظره خانم بوكون كلمه‌ديمى ؟
قلم مخصوص مديره‌سى — خاير افندم . آغريسى طوتمش كلميه‌جكمش !

Şekil 181. Güleryüz, S. 42, 16 Şubat 1338 [1922]
Hürriyet-i Nisvan etrafında: Kadınların nezaret iskemlesini işgal ettikleri zaman:
Zair – Nazıra hanım bugün gelmedi mi?
Kalem-i Mahsus Müdiresi – Hayır efendim. Ağrısı tutmuş gelemeyecekmiş!


انكلتره‌ده‌كى قارشيلقلى طلاق بزده ده تطبيق ايديليرسه ...
قادين — اكر آقشامه پەديكوريمى كتيرمزسه‌ك سنى بوشارم !

Şekil 182. Zümrüdüanka, S. 20, 19 Mart 1923

İngiltere'deki karşılıklı talak bizde de tatbik edilirse…
Kadın – Eğer akşama pedikürümü getirmezsen seni boşarım!

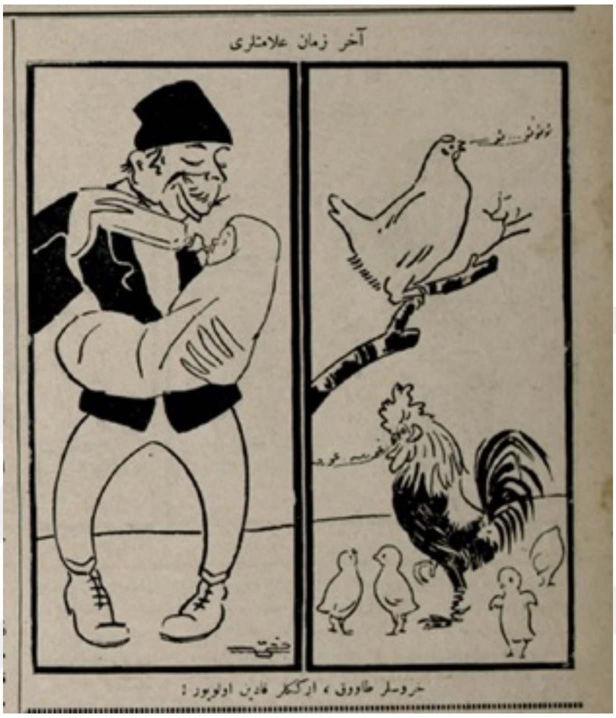
Bu tür temsiller, kadını "akıldışı doğasıyla" özdeşleştirip kamusal sorumluluklardan uzak tutmayı meşrulaştırmaya çalışır. Kadının "doğal rollerine" ve biyolojik döngülerine hapsedilmesi, eşitsizliğin ideolojik temelini oluşturmakta ve kadını kamusal alandan dışlamanın bir aracı olarak kullanılmaktadır.[621] Erkeğin "kültür" (akıl, siyaset, düzen), kadının ise "doğa" (beden, duygu, biyolojik döngü) ile eşleştirilmesi, bu dışlamayı evrensel bir düzleme taşımaktadır.[622] *Güleryüz*'deki karikatür tam da bu biyolojik determinist mantığın esprili bir yansımasıdır; kadın, regl gibi doğal bir olgu üzerinden rasyonel siyaset alanından soyutlanmak istenmektedir. Bu durum, dönemin modernleşme sancıları içinde kadın hakları mücadelesinin karşısındaki köklü zihni engelleri deşifre etmektedir.

Aydede dergisinin 3 Nisan 1922 tarihli sayısında yayımlanan "Ahir Zaman Alametleri" başlıklı başka bir karikatür, savaş ve modernleşme sürecinde hız kazanan toplumsal cinsiyet rolleri dönüşümünü hem belgeleyen hem de açıkça eleştiren bir mizahi temsildir. Karikatürdeki iki sahne, eril ve dişil kodların ters yüz edilmesini "kıyamet alameti"ne benzetir şekilde sunar; bu durum, modernleşme ile gelen cinsiyet eşitliği fikirlerinin dönemin muhafazakâr çevrelerinde yarattığı "fıtrattan sapma" korkusunu ve nizamın bozulmasına dair duyulan kaygıyı yansıtır. Soldaki sahnede, geleneksel "annelik" rolünü üstlenen bir erkek figürü görülmektedir. Biberonla çocuk besleyen bu adam, yüzünde kadınsı bir şefkat ve iç huzuruyla resmedilir; ancak bu sahne, modern bir bakım emeğinin nötrleşmesi olarak değil, erkekliğin biyolojik ve toplumsal kodlarından sapması olarak algılanır. Aynı şekilde, sağdaki sahnede dalda öten bir tavuk, horoz rolünü üstlenmişken, yerde duran horoz, civcivlerin başında bekleyerek anneliği devralmıştır. Hayvanlar üzerinden kurulan bu metafor, içgüdüsel ve değişmez kabul edilen cinsiyet rollerinin bozulmasına dair bir doğa dışılık vurgusu taşır. Karikatürün başlığı olan "Ahir Zaman Alametleri", geleneksel dini literatürde kıyametin yaklaştığını gösteren doğa dışı işaretlere gönderme yapar. Bu çerçevede karikatür, kadın ve erkek rollerinin tersine dönmesini yalnızca şaşkınlıkla değil, aynı zamanda kutsal düzene meydan okuyan bir tehdit olarak da kodlar. Bu da bize, söz konusu temsilin dönemin toplumsal değişimlerine duyulan kaygıyı ve modernleşmenin cinsiyet normlarını altüst edici potansiyeline duyulan tepkiyi yansıttığını gösterir. Bu bakımdan karikatür, kadınların kamusal alana çıkması ve erkeklerin özel alanda aktifleşmesi gibi dönüşümleri sadece belgelemekle kalmaz; bu dönüşümü doğaya, fıtrata ve geleneksel aile yapısına aykırı bir sapma olarak imler. Bu da mizahın, zaman zaman dönemin toplumsal cinsiyet politikalarına karşı muhafazakâr bir direniş alanı olarak işlediğini de gösterir.

---

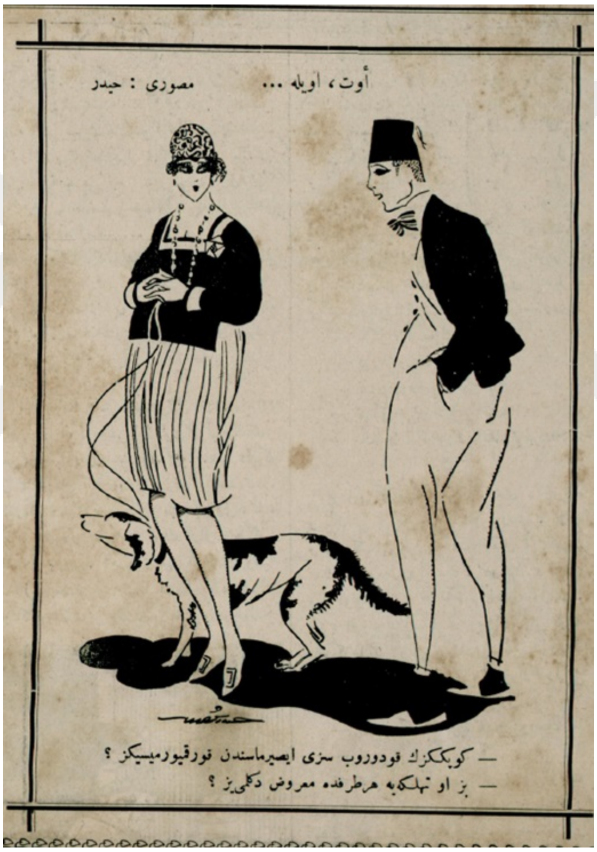
[621] Fatmagül Berktay, kadınların tarih boyunca "doğası", "eksikliği" ve "biyolojik kaderi" üzerinden tanımlanarak kamusal alandan dışlanmasının, ataerkil düzenin en köklü ideolojik araçlarından biri olduğunu vurgular. Berktay'a göre Aristoteles'ten Freud'a uzanan söylem, kadını doğurganlık ve cinsellik etrafında konumlandırarak ona atfedilen "doğal roller"i meşrulaştırmıştır. Fatmagül Berktay, *Tarihin Cinsiyeti,* s. 131-140.

[622] Erkeğin kültürle, kadının ise doğayla özdeşleştirilmesinin yarattığı hiyerarşi hakkında bkz. Sherry B. Ortner, "Is Female to Male as Nature Is to Culture?...," s. 72-75.


آخر زمان علامتلری
خروسلر طاووق ، ارککلر قادین اولیور !

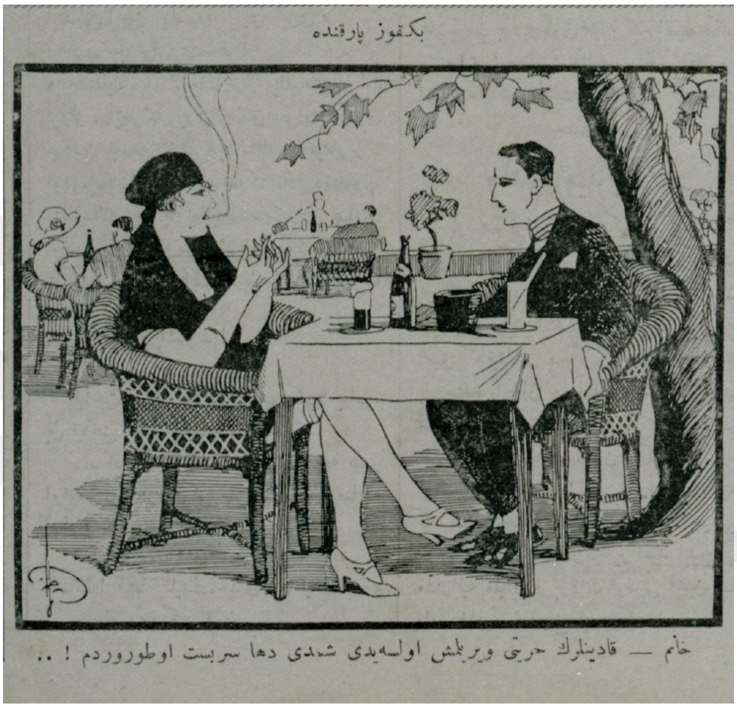
Şekil 183. Aydede, S. 27, 3 Nisan 1338 [1922]
Ahir zaman alametleri
Horozlar tavuk, erkekler kadın oluyorlar!

Aydede dergisinin 4 Ağustos 1922 tarihli sayısında yayımlanan “Evet, öyle…” başlıklı karikatür, kadın–erkek ilişkilerinde şiddet ve tehdit olgusunu ima eden çarpıcı bir hiciv örneği sunar. Karikatürde bir kadın ile bir erkek arasında geçen diyalog şu şekildedir: “– Köpeğinizin kudurup sizi ısırmasından korkmuyor musunuz? – Biz o tehlikeye her tarafta maruz değil miyiz?” İlk bakışta gündelik bir sohbet izlenimi veren bu diyalog, içerdiği metafor aracılığıyla çok katmanlı bir anlam üretir. “Kuduz bir köpeğin ısırma tehlikesi”, burada yalnızca somut bir riskin ifadesi değildir; kadınların kamusal ve özel alanlarda süreklilik arz eden güvensizlik deneyimini temsil eden bir imge olarak okunabilir. “Her tarafta o tehlikeye maruz olma” vurgusu, tehdidin gündelik hayatın tümüne yayıldığını ima eder. Bu okuma biçiminde karikatür, erkek şiddetinin olağanlaşmış ve sıradanlaştırılmış bir toplumsal olgu hâline gelişini hiciv yoluyla görünür kılar. Tehdit, istisnai bir durum olarak değil, kadınların gündelik deneyiminin sürekli bir parçası olarak sunulur. Bu yönüyle karikatür, kadın–erkek eşitliği tartışmalarına yalnızca hukuki ya da ideolojik bir perspektiften değil, bedensel güvenlik ve şiddet riski üzerinden yaklaşır. 1920'lerin Türkiye'sinde kadın hakları meselesinin, yasal düzenlemeler ve söylemsel tartışmalarla sınırlı kalmadığını; kadınların kamusal ve özel alanlarda fiili şiddet tehdidiyle iç içe bir hayat sürdürdüklerini ima eder. Mizahi ve ironik anlatımına rağmen, karikatürün işaret ettiği toplumsal gerçeklik son derece serttir. Bu bağlamda "Evet, öyle…" başlıklı karikatür, Cumhuriyet öncesi mizah basınında kadının gündelik hayattaki konumuna ve güvenlik sorununa yönelik eleştirilerin en çarpıcı örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.


أوت، اويله ...
مصوری : حيدر
— كوپككزك قودوروب سزی ايصيرماسندن قورقيورميسكز ؟
— بز او تهلكه‌يه هرطرفده معروض دكلی‌يز ؟

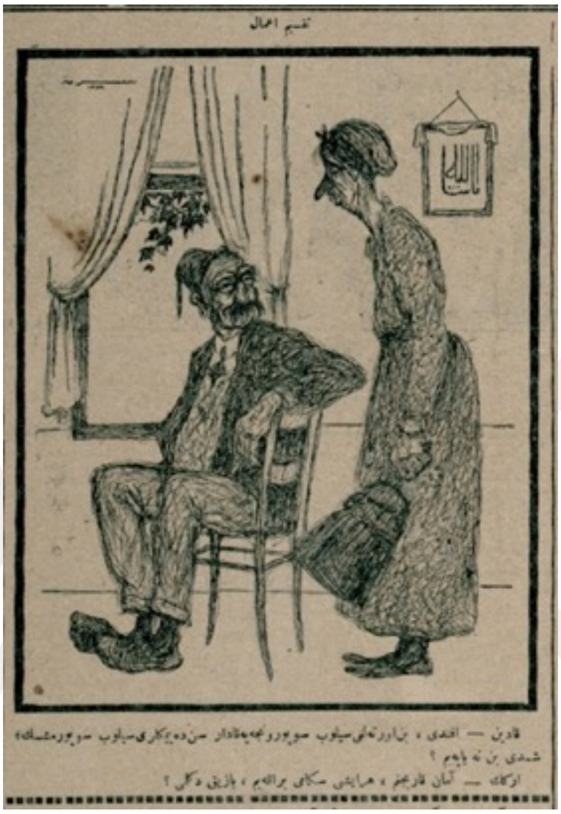
Şekil 184. Aydede, S. 65, 4 Ağustos 1338 [1922]
Evet, öyle…
- *Köpeğinizin kudurup sizi ısırmasından korkmuyor musunuz?*
- *Biz o tehlikeye her tarafta maruz değil miyiz*?

Ayine dergisinde yayımlanan "Beykoz Parkı'nda" başlıklı 23 Ağustos 1922 tarihli karikatür, kadın özgürleşmesine yönelik ataerkil kuşkuyu ve sınırlı kabulü kinayeli bir dille yansıtır. Karikatürde, modern giyimli, dikkat çekici bir kadın, parkta sigarasını yakmış, bacak bacak üstüne atmış ve bir erkekle baş başa oturmaktadır. Kadının rahat tavrına rağmen, "Kadınların hürriyeti verilmiş olsaydı şimdi daha serbest otururdum!” sözleri, çizer tarafından abartılı bir özgürlük talebinin ifadesi olarak sunulmuştur. Buradaki ironi açıktır: Kadın zaten toplumsal normların ötesinde bir serbesti içindeyken, daha da fazla özgürlük istemektedir. Böylece karikatür, kadınların kamusal alandaki özgürleşme taleplerini aşırı ve samimiyetsiz bulduğunu ima eder. Bu yaklaşım, erken Cumhuriyet dönemine kadar uzanan kadın özgürleşmesi karşısındaki ataerkil kuşkuyu ve kadınların özgürlüğünü sınırlamak isteyen zihniyeti mizahi bir kılıfa büründürerek yansıtır.


بکقوز پارقنده
خانم — قادینلرك حریتی ویریلمش اولسه‌یدی شمدی دها سربست اوطوروردم !..

Şekil 185. Ayine, S. 53, 23 Ağustos 1338 [1922]
Beykoz parkında
Hanım – Kadınların hürriyeti verilmiş olsaydı şimdi daha serbest otururdum!..

Akbaba’nın 7 Eylül 1923 tarihli “Taksim-i Amal” (İş Bölümü) karikatürü, eşitlik tartışmalarına farklı bir açıdan yaklaşarak, aslında erkeklerin ev içi sorumluluklara dair tutumunu hicveder. Görünüşte “eşit iş bölümü” sağlanmış gibidir; kadın evi silip süpürürken, erkek de yemekleri “silip süpürmüştür.” Ancak erkeğin “Her işi sana mı bırakayım, yazık değil mi?” sözü, eşitliği yalnızca sözde sahiplenen, fakat gerçek yükümlülüklerden kaçınan ataerkil anlayışı eleştirel biçimde ifşa eder. Bu tersine çevirme sayesinde karikatür, ev içi emeğin görmezden gelinmesini gündelik bir mizah aracılığıyla görünür kılar. Bu yönüyle karikatür, kadın özgürleşmesini alaya alan örneklerin aksine, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini eleştirel biçimde çarpıtarak mizahın öğretici yanını öne çıkarır. Mizahi sahne, kadının ev içindeki yükünü hafife alan erkek tavrını teşhir ederek, eşitlik söyleminin erkekler tarafından nasıl içi boş bir jest hâline getirildiğine dikkat çeker. Böylece *Akbaba*, ev içi iş bölümündeki adaletsizliği hem görünür kılan hem de dolaylı biçimde sorgulayan bir hiciv üretmektedir.



Şekil 186. Akbaba, S. 85, 7 Eylül 1339 [1923]
Taksim-i Amal (İş bölümü)
Kadın – Efendi ben ortalığı silip süpürünceye kadar sen de yemekleri silip süpürmüşsün, şimdi ben ne yapayım?
Erkek – Aman kadıncığım, her işi sana mı bırakayım, yazık değil mi?

Bu bölümde ele alınan karikatürler bir bütün olarak değerlendirildiğinde, 1914–1923 yılları arasındaki kadın-erkek eşitliği tartışmalarının mizah basınında tek yönlü bir söylemle değil, oldukça katmanlı ve çelişkili temsillerle yer aldığı görülmektedir. İncelenen çizimlerde bir yandan kadınların kamusal hak taleplerine ve değişen toplumsal rollerine yönelik alaycı, küçümseyici ve bariz bir kaygı içeren yaklaşım öne çıkarken; diğer yandan ev içi şiddeti, erkeklerin 'ikiyüzlü' eşitlik söylemlerini veya adaletsiz iş bölümünü hedef alan eleştiriler, ataerkil düzenin sorgulandığı muhalif bir damarın varlığını da ortaya koymaktadır. Gündelik hayat sahneleri üzerinden kurulan bu mizahi dil, kadınların siyasal ve toplumsal hak mücadelesini geniş kitlelerin tartışmasına açmış ve modernleşmenin cinsiyet rollerini dönüştürücü etkisini görünür kılan bir müzakere alanı yaratmıştır. Sonuç olarak mizah dergileri, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde kadın-erkek eşitliği fikrinin hem dirençle karşılandığı hem de yeniden tanımlanmaya zorlandığı temel kültürel mecralardan biri hâline gelmiştir.

4.5 Kadın Üzerinden İnşa Edilen Ahlaki Buhran Söylemi

Birinci Dünya Savaşı ve onu izleyen işgal yılları, Osmanlı toplumunun sosyal dokusunda derin kırılmalara yol açmıştır. Erkek nüfusunun büyük bölümü cepheye sevk edilmiş, geride kalan kadınlar hem aile içinde hem de kamusal alanda yeni sorumluluklar üstlenmek zorunda kalmıştır. Kadınlar yardım derneklerinde, belediyelerde, pazarlarda ve fabrikalarda görünür hâle gelirken bu yeni görünürlük, dönemin entelektüel çevrelerinde olduğu kadar basında da "ahlaki bir tehdit" olarak yorumlanmıştır.[623]

1914–1923 yılları arasında kadın imgesi etrafında yürütülen ahlak tartışmaları, mizah dergilerinin sayfalarına hem birer eleştiri hem de ibret sahnesi olarak yansımıştır. Kadın bedeni ve davranışı, bir yandan toplumun yaşadığı altüst oluşun günah keçisi yapılmış, diğer yandan "kurtuluş"un ve "yeni hayat"ın sembolü hâline getirilmiştir. Karikatürlerde "yabancı femme fatale'ler", "paraya tamah eden yerli kadınlar" ve "mağdur erkekler" gibi figürler aracılığıyla dönemin toplumsal kaygıları ve ahlaki panikleri temsil edilmiştir.

Tarihsel bağlam göz önüne alındığında, Birinci Dünya Savaşı yıllarında "ahlak buhranı" söyleminin, yalnızca bireysel davranışlara yönelik bir eleştiri değil, toplumun yaşadığı geniş çaplı sosyal travmaların bir yansıması olduğu görülür. Çiğdem Oğuz'un ortaya koyduğu üzere, savaşın yarattığı ekonomik sıkıntılar, nüfus kaybı, göç ve toplumsal çözülme duygusu, farklı ideolojik çevreleri ahlak alanında bir yeniden inşa çağrısına yöneltmiştir. Bu yıllarda aydınlar, toplumsal çöküşü ahlaki yozlaşmayla ilişkilendirerek kendi siyasi ve kültürel projelerini meşrulaştırmaya çalışmış; "ahlak buhranı" kavramı, karşıt akımlar arasında bir fikir mücadelesinin ortak zemini hâline gelmiştir. Reform yanlısı düşünürler bu buhranı toplumun yeniden örgütlenmesi için bir fırsat olarak görürken, devlet bürokrasisi meseleyi doğrudan savaşın selametiyle ilişkilendirmiş; kamu ahlakındaki her türlü gevşemenin milli güvenliği zayıflatacağı düşüncesi devlet nezdinde giderek güç kazanmıştır. Bu çerçevede ahlak, hem ideolojik hem siyasal hem de güvenlik odaklı bir tartışma alanına dönüşmüş; kadın bedeninden aile yapısına kadar uzanan geniş bir yelpazede toplumsal düzenin yeniden tanımlanmasının merkezine yerleşmiştir.[624] Bu nedenle hükümet, fuhuş ve benzeri "ahlaka aykırı" görülen davranışlara karşı çeşitli önlemler almıştır.

---

[623] Nicole A. N. M. van Os. *Feminizm, Hayırseverlik ve Vatanseverlik: Osmanlı İmparatorluğu'nda Kadınların Örgütlü Yaşamı*, çev. Mehmet Murat Kemaloğlu, Alfa Yayınları, İstanbul, 2023, s. 285

Bu dönemde özellikle İstanbul'da fuhuş ve eğlence mekânlarıyla mücadele amacıyla dernekler kurulmuştur. 1921'de kurulan *Men-i Fuhuş Cemiyeti*, özellikle Rus uyruklu kadınların sınır dışı edilmesini talep edecek kadar ileri gitmiş; buna paralel olarak *Tombalacılarla Mücadele Derneği* adlı bir oluşum da kumar ve dolandırıcılıkla ilişkilendirilen Rus kadınlara karşı kampanya yürütmüştür.[625]

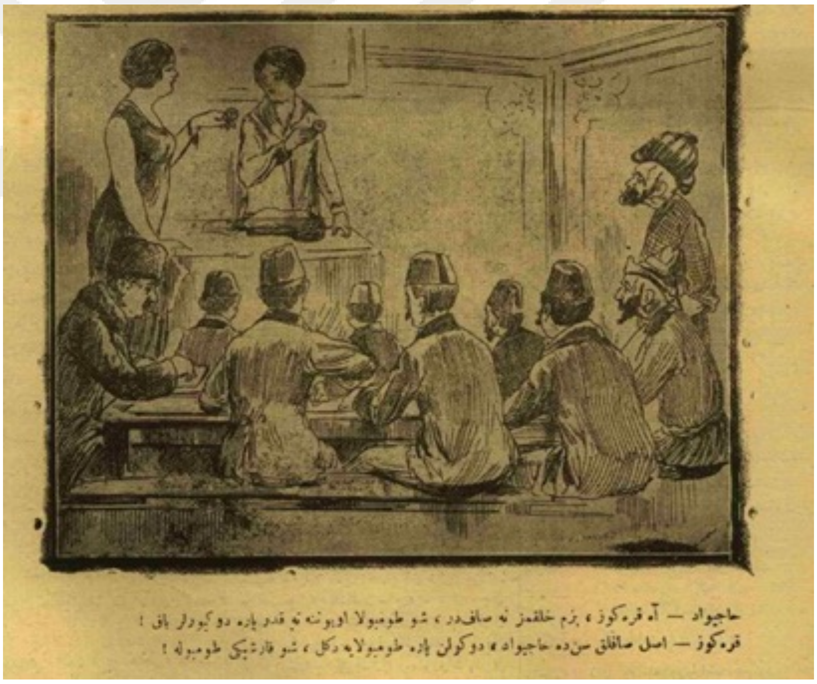
Tombala, 1920'lerin başında özellikle Beyoğlu Pera çevresinde popüler bir eğlence biçimi haline gelmişti. Ancak bu oyun kısa sürede "ahlaki yozlaşmanın sembolü" olarak görülmeye başlanmış, kadın bedeniyle özdeşleştirilmiştir. Mizah basınında bu durum sıkça hicvedilmiştir. Konuyla ilgili *Karagöz* dergisinde yayınlanan 1921 tarihli karikatürde bir grup erkek, iki kadın tombalacıyla tombala oynamaktadırlar. Bu durumu izleyen *Hacivat*, "Ah Karagöz, bizim halkımız ne saftır, şu tombala oyununa ne kadar para döküyorlar bak!" der. Bunun karşılığında ise *Karagöz* laf oyunu yaparak "Asıl saflık sende Hacivat, dökülen para tombalaya değil, şu karşıki tombula" diye kadınları işaret eder. Diyalog, dönemin toplumsal algısını yansıtır: Tombala, yalnızca bir şans oyunu değil, kadın bedeniyle ilişkilendirilen bir yozlaşma alanıdır.[626] "Tombula" sözcüğü, hem oyuna hem de kadına yapılan bir kelime oyunudur; para dökülen şey aslında "kadın"dır. Kadın, burada hem eğlencenin hem de ahlaki çöküşün sembolüdür. "Karşıki tombula" ifadesi, dönemin İstanbul'unda özellikle Beyaz Rus kadınlarının kamusal eğlence hayatına katılmasını ima eder. Savaş, devrim ve göç nedeniyle İstanbul'a gelen bu kadınlar, hem hayatta kalma mücadelesi vermekte hem de yerli halkın gözünde "tehlikeli modernlik" imgesine dönüşmekteydi. Eğlence yerlerinde dans eden, tombala çektiren ya da konsomatrislik yapan kadınlar, "ahlaki çözülme" söyleminin merkezine yerleştirilmişti. Böylece kadın yalnızca bir oyun figürü değil, toplumun ahlaki dengesini bozan bir unsur olarak temsil edilmiştir. Kadın bedeni, eğlence kültürüyle iç içe geçmiş bir şekilde sunulmuş; metalaşmış eğlencenin simgesi hâline getirilmiştir. Bu bağlamda karikatür, hem erkeklerin arzularını hem de toplumun ahlaki kaygılarını yansıtan çifte bir ironi içerir: Saf olan halk değil, arzusuna yön veremeyen erkektir. Kadın figürü ise erkeklerin kontrolsüz arzularını görünür kılan bir ayna işlevi görür.

---

[624] Bkz. Çiğdem Oğuz, *The Moral Crisis in the Late Ottoman Empire*, Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yayımlanmış Doktora Tezi, 2017, s, 10-18, 25-33, 40-47, 52-55, 78-85**.**

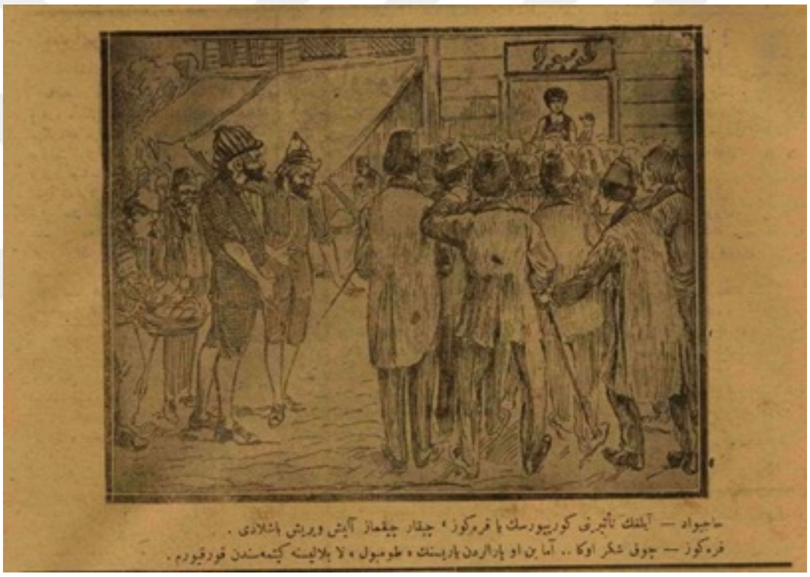
[625] Bkz. Metin Ayışığı, "II. Meşrutiyet Döneminde İstanbul'da Fuhuş ve Zührevi Hastalıklarla Mücadele…", s. 1076-1096; Bkz. Mesut Yolal, "Osmanlı Devleti'nin Son Zamanlarında Eğlencenin ve Kumarın Bir Çeşidi Olarak Tombala," *Journal of History Studies*, C. 10, S. 8, 2018, s. 197-208.

[626] Mütareke döneminde İstanbul'a sığınan Beyaz Rus göçmen kadınlar, yalnızca eğlence kültürünü dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda kahvehanelerde tombala oynatmalarıyla geniş bir toplumsal tartışma alanı yaratmışlardır. Toprak'a göre, Rus kadınlarının kahvehanelerde tombala düzenlemesi kısa sürede "millî afet" olarak nitelenmiş; bu oyunların hem ekonomik sömürüye hem de ahlaki gevşemeye yol açtığı savunulmuştur. Nitekim dönemin basınında tombala aracılığıyla halkın "soyulduğu", genç erkeklerin bu mekânlara akın ettiği ve hatta bu durumu engellemek için "Tombalayla Mücadele Derneği"nin kurulduğu aktarılır. Bu tartışmalar, Rus göçmen kadınların İstanbul eğlence hayatındaki görünürlüğünün yerli erkeklik algısıyla, ahlak söylemiyle ve gündelik toplumsal kaygılarla nasıl iç içe geçtiğine işaret eder. Zafer Toprak "Mütareke Yıllarında İstanbul'da Hayat: İşgal ve Travma", *Magma – Baykuş*, S. 45, Nisan 2019, s. 3-15.


حاجیواد — آه قره‌کوز ، بزم خلقمز نه صافدر ، شو طومبولا اویونه نه قدر پاره دوکیورلر باق !
قره‌کوز — اصل صافلق سنده حاجیواد ، دوکولن پاره طومبولایه دکل ، شو قارشیکی طومبوله !

Şekil 187. Karagöz, S. 1355, 9 Mart 1337 [1921]
Hacivat – Ah Karagöz, bizim halkımız ne saftır, şu tombala oyununa ne kadar para döküyorlar bak!
Karagöz – Asıl saflık sende Hacivat, dökülen para tombalaya değil, şu karşıki tombula!

Konuyla ilgili aşağıdaki ikinci karikatür, *Karagöz*'ün 30 Mart 1921 tarihli sayısında; bir önceki karikatürde olduğu gibi, "tombala" hem ekonomik hem ahlaki bir metafordur. *Karagöz*'ün ifadesinde geçen "paraların yarısının tombula labalasına gitmesinden korkuyorum" ifadesi, iki şeyi aynı anda ima eder: Hem ekonomik bozulmayı hem de ahlaki çözülmeyi. Karikatür, erkek figürlerinin maaşlarını alır almaz “tombala”ya koşmalarını eleştirir. Bu durum, ahlaki krizin yalnızca kadınlar üzerinden değil, erkeklerin sorumsuzluğu üzerinden de okunabileceğini gösterir. Her iki karikatür birlikte değerlendirildiğinde, savaş ve işgal koşullarında oluşan yeni şehir hayatında “maaş” kavramı bile ahlaki bir denetim nesnesine dönüşmüştür. Paranın nasıl harcandığı, sadece ekonomik değil, ahlaki bir mesele haline gelmiştir. Kadın figürü, “modern eğlencenin yozlaştırıcı unsuru” olarak temsil edilirken; erkek, kendi arzularına yenik düşen “saf halk” tipolojisi içinde resmedilmiştir. Bu karşıtlık, mizahın temel ironisini oluşturur: yozlaşmanın faili de mağduru da aynı toplumsal düzenin parçasıdır.



Şekil 188. Karagöz, S. 1361, 30 Mart 1337 [1921]
Tabela yazısı: “*Tombala*”
Hacivat – Aylığın tesirini görüyorsun ya Karagöz, çıkar çıkmaz alışveriş başladı.
Karagöz – Çok şükür ona… ama ben o paralardan yarısının “tombul” labalasına gitmesinden korkuyorum.

İşgal dönemi İstanbul’unda toplumsal çöküş söylemini en belirgin biçimde besleyen unsurlardan biri, Rus göçmen kadınların kent yaşamına kattığı “yeni kadın” imgesidir. 1917 Bolşevik Devrimi sonrası İstanbul’a sığınan on binlerce Beyaz Rus göçmen arasında önemli bir kadın nüfusun bulunması, Osmanlı kamuoyunda hem derin bir sefalete yönelik merhamet duygusunu hem de toplumsal ahlaka dair kaygıları beraberinde getirmiştir. Çarlık Rusyası’nın aristokrat kesimine mensup olmalarına rağmen İstanbul’da büyük bir yoksullukla karşılaşan bu kadınlar, hayatta kalabilmek için dikiş evlerinde çalışmak, çiçek satmak veya eğlence sektöründe yer almak zorunda kalmışlardır. Dönemin basınında bu durum, “sefahat ile sefaletin buluşması” olarak tanımlanırken; İstanbullu kadınların sunduğu dilekçelere de yansıdığı üzere, Rus kadınlarının varlığı toplumsal yapıyı bozan bir “şer ve fesat amili” olarak çerçevelenmiştir. Mizah basını ise, özellikle *Aydede* gibi mecmualar üzerinden, Beyaz Rusların kente getirdiği bu yeni yaşam biçimini ve yarattığı toplumsal panik havasını zengin karikatürlerle ironik bir dille işlemiştir.[627]

Karikatürlerde Rus kadın figürü, Batılı giyim tarzı, sigara içmesi, dans etmesi ve erkeklerle kamusal alanda eşit biçimde görünmesiyle “düşmüş kadın”ın modern versiyonu olarak betimlenmiştir. Bu temsillerdeki ahlaki söylem, yalnızca yabancı kadına değil, yerli kadınların modernleşmesine de yöneliktir. Böylece “Rus kadını” imgesi, modernleşen Osmanlı kadınının olası sonunu gösteren bir uyarı figürüne dönüşür.

Basında ve edebiyatta Rus kadınlarına dair korku dolu tasvirler sıkça yer bulmaya başlamıştı: Güzellikleriyle İstanbul erkeğini baştan çıkaran bu “yabancı kadınlar”, milli ahlak için bir tehdit olarak sunuluyordu.[628] Tüm bu tartışmalar Osmanlı’nın askeri yenilgisinin üstüne bir de ahlaki yenilgi yaşandığı duygusunu yaymaktaydı. Yabancı kadın korkusu, toplumda milli kimliğin korunması arzusuyla birleşiyor ve “ahlaksızlık dışardan geldi” söylemini pekiştiriyordu.[629] Bu tartışmaların gölgesinde mizah basını, dönemin toplumsal hassasiyetleriyle kolayca örtüşen bir temsil alanı buldu. Karikatüristler, alegorik anlatımın en yerleşik figürlerinden biri olan kadın bedenini —özellikle de Müslüman ve Türk olmayan yabancı kadın imgesini— dönemin ahlaki kaygılarını, yabancı etkisi tartışmalarını ve toplumsal gerilimleri mizahi bir çerçevede görünür kılmak için sıklıkla kullandılar. Bu figür, dönemin toplumsal kodları nedeniyle hem eleştirel hem de abartılı yorumlara en açık temsil biçimlerinden biri hâline gelmişti.

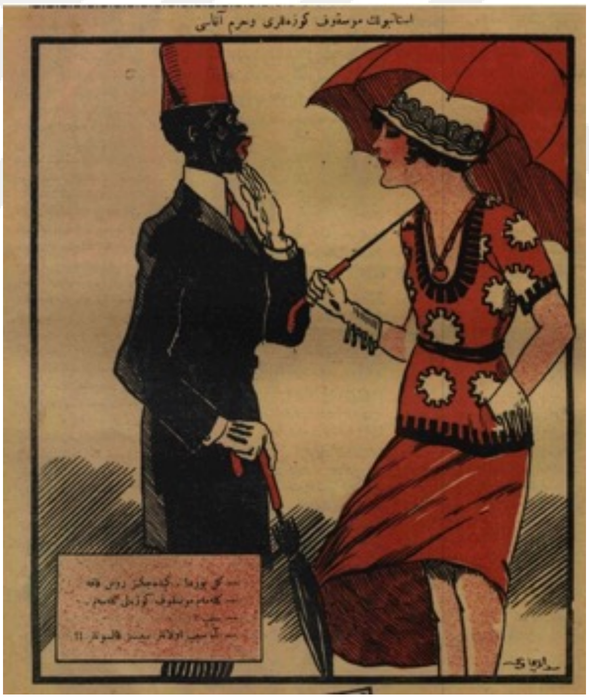
Güleryüz’ün 15 Aralık 1921 tarihli sayısında yayımlanan aşağıdaki karikatür, işgal altındaki İstanbul’da Beyaz Rus göçmen kadınların toplumsal algıdaki yerine dair oldukça çarpıcı ve ironik bir temsil sunar. “Moskof güzeli” olarak adlandırılan kadının cazibesi, onun yalnızca bedeniyle değil, aynı zamanda Batılı görünümü, süslenmişliği ve aleniliğiyle temsil edilirken, karşısındaki figür olarak yer alan harem ağası, geçmişin Osmanlı cinsiyet rejiminin bir kalıntısıdır. Kadının “Rus Kafe”ye daveti, dönemin yaygın fuhuş mekânlarına gönderme yapar. Bu yerler az önce de belirtildiği üzere sadece eğlence değil, aynı zamanda ahlaki çözülmenin de sembolü haline gelmiştir. Harem ağası ise hadım olduğu için bu davete karşılık veremez. Ancak “Ah sebep olanlar sebepsiz kalsınlar” cümlesi, sadece biyolojik yetersizliğe değil, aynı zamanda dönemin büyük çöküşüne, Osmanlı'nın sonunu getiren siyasal, sosyal ve kültürel değişime de bir gönderme yapar. Karikatürdeki esas çatışma, arzunun nesnesi haline gelen “Batılı kadının” kamusal alandaki görünürlüğü ile, onu arzulayamayacak kadar “geçmişte kalmış” bir figürün karşılaşmasında yatmaktadır. Bu bağlamda, harem ağası artık işlevsizleşmiş geçmişi temsil ederken, Rus kadını “asriliğin” ahlaki “sınır aşımı”nı temsil eder.

---

[627] Tülay Alim Baran, “Mütareke Döneminde İstanbul’daki Rus Mültecilerin Yaşamı,” *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 22, S. 64-66, 2006, s. 123-124, 133-134.

[628] Zafer Toprak, “İstanbulluya Rusya’nın Armağanları: Haraşolar,” *İstanbul*, S. 1, 1992, s. 72-79.

[629] Çiğdem Oğuz, *The Moral Crisis in the Late Ottoman Empire…,* s. IV

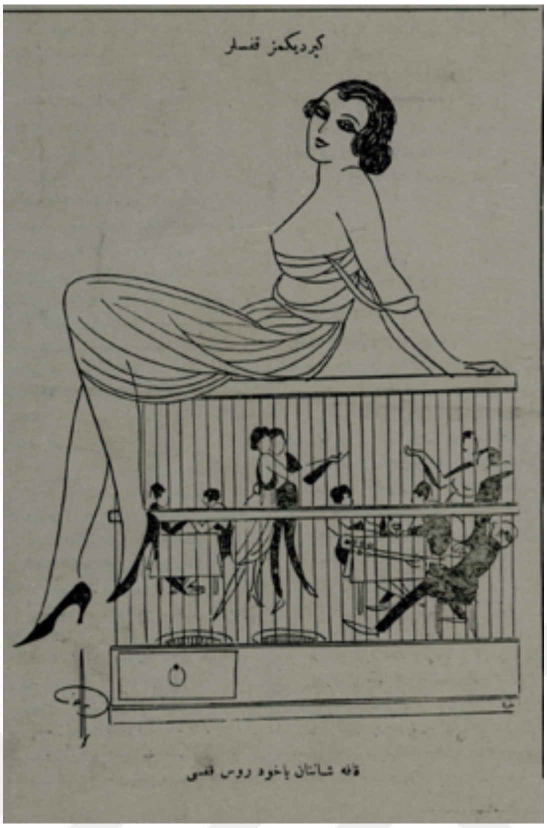

استانبولك موسقوف كوزللرى وحرم آغاسى

Şekil 189. Güleryüz, S. 33, 15 Kanunuevvel 1337 [1921]
İstanbul'un Moskof güzelleri ve harem ağası
- *Gel burada. Gideceğiz Rus kafe.*
- *Gelemem Moskof güzeli gelemem.*
- *Sebep?*
- *Ah sebep olanlar sebepsiz kalsınlar*!!

Kamusal olanla özelin, yerliyle yabancının, modernlikle yozlaşmanın iç içe geçtiği Rus kafeleri; işgal altındaki şehrin toplumsal çözülmesini ve cinsiyet rejimindeki kırılmaları mekânsal düzeyde görünür kılar. Bu nedenle Beyaz Ruslarla ilgili yayınlanan karikatürlerin bazıları Rus kafelerinde geçen kafe şantan[630] atmosferlerini gösteren çizimlerdir. Örneğin, *Ayine* dergisinin 15 Mayıs 1922 tarihli sayısında yayınlanan karikatürde, modern eğlence kültürünü ahlaki çöküş ve arzuya bağlı tutsaklık metaforu üzerinden ele alır. “Kafes” biçiminde çizilen kafe mekânı, hem kelime oyunuyla (kafe/kafes) hem de görsel düzenlemesiyle toplumsal eleştirinin merkezine yerleştirilmiştir. Kafesin içinde dans eden kadın ve erkek figürleri, bu yeni eğlence biçiminin içine hapsolmuş bireyleri simgeler. Üstte, kafesin üzerine oturmuş biçimde resmedilen dekolteli, çekici kadın figürü ise hem bu dünyanın hâkimi hem de cazibesinin kaynağıdır. Kadının konumu —yüksekte, hâkim, erotik bir bedenle çizilmiş oluşu— erkeklerin arzusal esaretini görünür kılar. Kafesin içindeki figürler, sanki onun bakışı ve varlığı altında hareket eden, özgürlük yanılsaması yaşayan tutsaklardır. Bu açıdan karikatür, kadın cinselliğini bir “tuzağa” dönüştürür; erkeklerin yozlaşmasının kaynağı olarak sunar. Ancak bu temsil aynı zamanda eril iktidarın çelişkisini de açığa çıkarır: kadını şeytanileştirerek suçlarken, onun bedenini arzu nesnesi olarak teşhir eder. Eğlence mekânı, modernleşmenin ve Batılı yaşam tarzının “kısıtlayıcı” yönünü temsil ederken, kadının üst konumu bu yapının sembolik merkezine yerleştirilen cinselliği işaret eder. Kadın burada hem cazibenin hem denetimin figürüdür; erkeklerin içinde bulunduğu “ahlaki tutsaklık” hâli ise ironik biçimde onların kendi arzularının sonucudur.

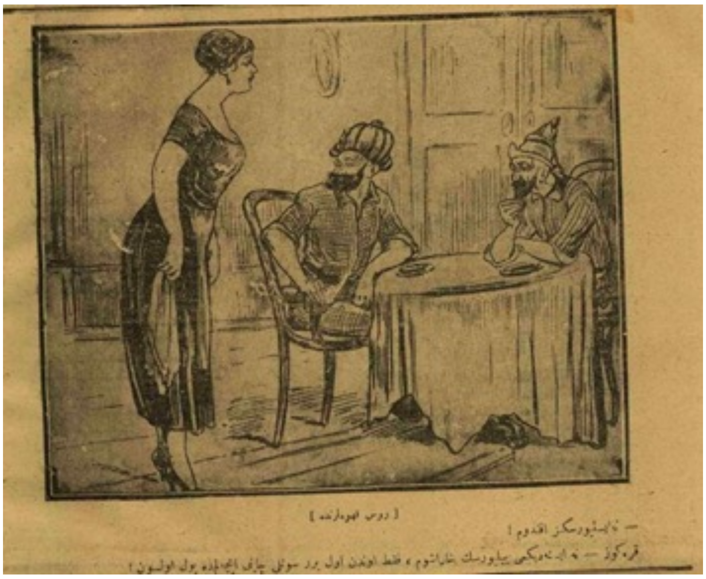
---

[630] Kafe Şantan, Osmanlı-İstanbul’un 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan “café-chantant / kafe şarkılı kafe” türündeki eğlence mekânlarından biridir; alkollü içkiler, canlı müzik ve batılı tarz eğlence anlayışı ile dönemin değişen gündelik ve kozmopolit eğlence hayatının simgelerindendir. İstanbul Tarihi, “Osmanlı İstanbul’unda Halkın Eğlence Hayatı.” *İstanbul Tarihi Dijital Ansiklopedi*, (Çevrimiçi,) https://istanbultarihi.ist/122-osmanli-istanbulunda-halkin-eglence-hayati. Erişim Tarihi: 29 Temmuz 2025.


گیردیکمز قفسلر
قافه شانتان یاخود روس قفسی

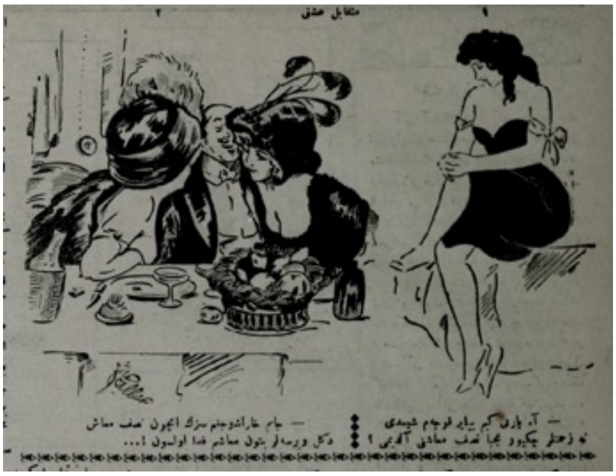
Şekil 190. Ayine, S. 39, 15 Mayıs 1338 [1922]
Girdiğimiz kafesler
Kafe Şantan yahud Rus kafesi

Benzer bir çerçeveyi *Karagöz* dergisinin 30 Kasım 1921 tarihli sayısındaki "Rus Kahvelerinde" isimli karikatürde de görürüz. *Karagöz*, kendisine ne istediğini soran garson kadına "ne istediğimi biliyorsun haraşom" diyerek cinsellik ima ederken, bu etkileşimin öncesinde birer çay içilmesi gerektiğini söyleyerek, bu tür mekânların artık toplumda “rutinleşmiş”, olağanlaşmış bir yozlaşma alanı haline geldiğini ima eder.

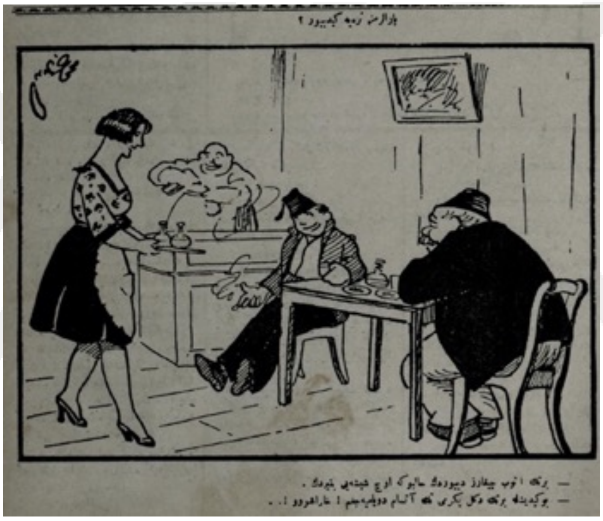


Şekil 191. Karagöz, S. 1430, 30 Teşrinisani 1337 [1921]
Resim altında "*Rus kahvelerinde*" yazmakta.
- Ne istiyorsunuz efendim!
Karagöz – Ne istediğimi biliyorsun haraşom, fakat ondan evvel birer sütlü çayını içelim de yol olsun!

Ayine dergisinin 31 ve 32 numaralı sayılarında yer alan iki başka karikatür ise, fuhşun yalnızca bir arz meselesi değil, savaşın yarattığı ekonomik yıkım ve toplumsal çöküntü ortamında şekillenen bir geçim stratejisi olduğunu ima eder. İlk karikatürde bir kadın, eşinin maaşını alıp almadığını düşünürken, resmin diğer tarafında ise koca tüm maaşını haraşolara feda etmeye hazırdır. Karikatürün ilginç tarafı ise evde kocasını düşünen kadın da cinsel çekiciliği yüksek bir kadın olarak tasvir edilmiştir. "Paralarımız nereye gidiyor?" adlı İkinci karikatürde ise erkek karakter, sarhoşluk halinde "yirmi tek atsam da doymam" diyerek bu tür ortamlara tüm maaşını harcamaya razı olduğunu belirtir. Bu sahne, savaş sonrası yoksulluk ortamında "Rus kafeleri"nin ekonomik bir sömürü alanı olarak algılandığını ima eder. Karikatür, hem maddi hem ahlaki kaybı aynı anda resmeder; içki, kadın ve sefahat üçgeni, erkeklerin toplumsal sorumsuzluğunun sembolü hâline gelir. İki karikatür bir arada okunduğunda, erkek arzusu, tüketim ve ahlak arasındaki ilişki ironik biçimde açığa çıkar. Erkekler, ailelerinin geçimini sağlamak yerine "Rus kadınlarına maaşını yediren" figürler olarak hicvedilir. Ancak bu hiciv, aynı zamanda dönemin ataerkil korkusunu da yeniden üretir: kadın cazibesini "tehlike", erkek zayıflığını ise "zaaf" olarak kodlar.



Şekil 192. Ayine, S. 31, 23 Mart 1338 [1922]
- *Ah yazık kim bilir kocam şimdi ne zahmetler çekiyor acaba nısıf maaşını aldı mı?*
- *Canım haraşocuğum sizin için nısıf maaş değil, verseler bütün maaşım feda olsun!...*



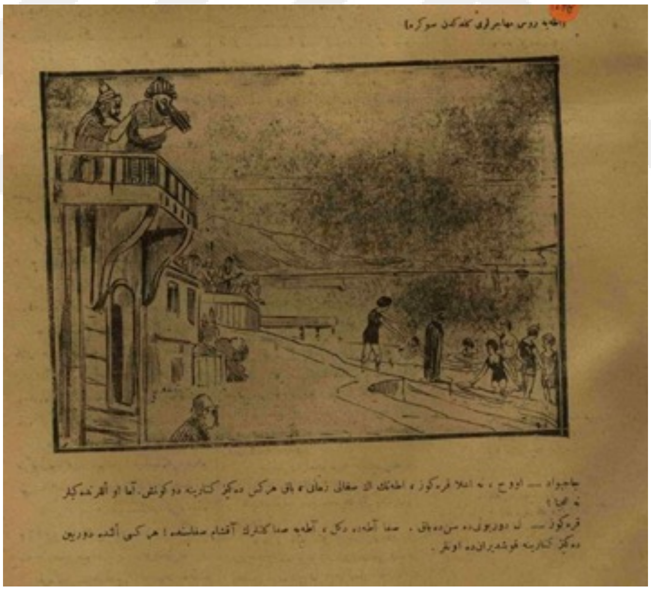
Şekil 193. Ayine, S. 32, 30 Mart 1338 [1922]
Paralarımız nereye gidiyor?
- *Bir tek atıp çıkarı diyorduk halbuki üç şişeyi bitirdik.*
- *Bu gidişle bir tek değil yirmi tek atsam doymayacağım! Haraşoo!..*

Bu karikatürlerin ortak bağlamında, kadın sadece bir ahlak nesnesi değil, aynı zamanda dönemin siyasal ve sosyal krizlerinin bir temsil alanına dönüşmüştür. Kadın cinselliği, sadece bireysel bir alan değil, milli ailenin geleceği, toplumsal düzenin korunması, Osmanlı-Türk modernliğinin ne yönde inşa edileceğine dair bir göstergedir. Bu anlamda mizah dergilerinde yer alan bu temsiller, birer “ahlaki panik” ürünü olmaktan çok, dönemin zihniyet dünyasının gözlemlenebildiği tarihsel belgeler niteliğindedir.

Eğlence ve fuhuş arasında gidip gelen bir kültürel ara mekân işlevi gören Rus kafelerine benzer şekilde dönüşüme uğrayan bir diğer kamusal alan da sahillerdi.

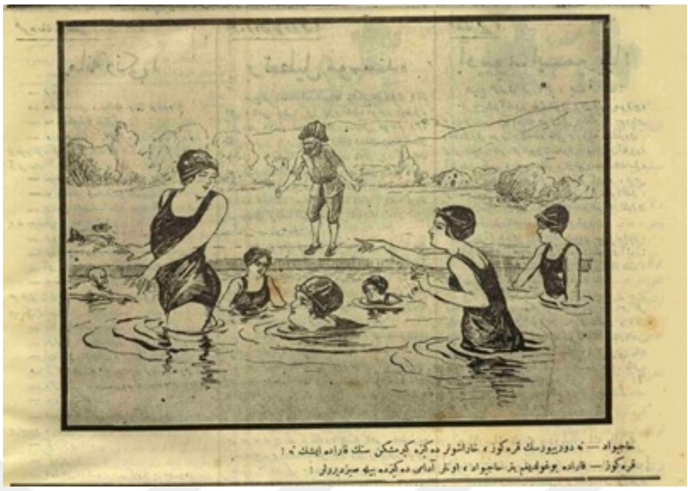
İstanbul denizine giren Beyaz Ruslar erkeklerin markajındaydı. İstanbul sahillerinde Rus kadınların denize girmesi teması etrafında kurgulanan *Karagöz* dergisindeki iki karikatür, dönemin toplumsal cinsiyet normlarını, göçmen kadınlara yönelik ahlaki kaygıları ve erkek bakışını bir arada sunar.

Karagöz’ün 1 Haziran 1920 tarihli sayısında “Adaya Rus muhacirleri geldikten sonra” üst başlığıyla verilen sahnede, adanın kıyısına yönelmiş dürbünlü erkek figürleri dikkat çeker. Bu erkekler denize giren Rus kadınları izlemektedir. *Hacivat* ve *Karagöz* arasındaki diyalog, kadın bedenine yöneltilen merak ve gözetlemeyi ironik bir dille teşhir eder. *Hacivat*’ın “ellerindekiler ne?” sorusuna *Karagöz* “Al dürbünü de sen de bak” yanıtını verirken, göçmen kadınların bedensel varlıkları erkek eğlencesinin ve arzusunun merkezine yerleştirilmiştir. “Sefa Ada’da değil, Ada’ya sefa gelenlerin akşam sefasında!” ifadesi, kadınların yabancı, “öteki” bedenler olarak hem cazibe hem tehdit unsuru hâline geldiğini vurgular.



Şekil 194. Karagöz, S. 1278, 1 Haziran 1336 [1920]
Adaya Rus muhacirleri geldikten sonra (çizim üstü)
Hacivat – Ohh, ne ala Karagöz, Adanın en sefalı zamanı, bak herkes deniz kenarına dökülmüş. Ama o ellerindekiler ne acaba?
Karagöz – Al dürbünü de sen de bak. Sefa Ada’da değil, Ada’ya sefa gelenlerin akşam sefasında! Herkes elinde dürbünü deniz kenarına koşturan da onlar.

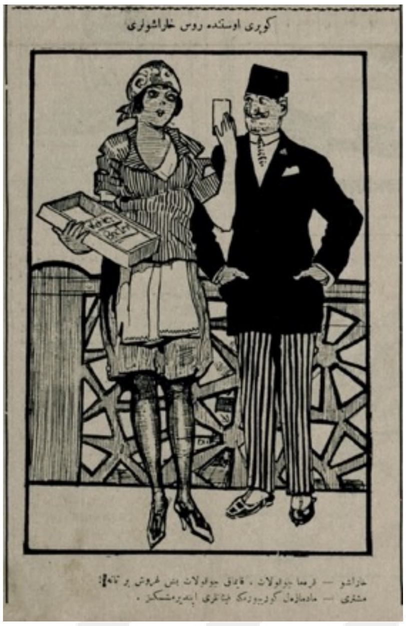
Benzer “seyirlik” anlatı *Karagöz*’ün 22 Temmuz 1922 tarihli sayısında yer alan çizimde de görülür. Karikatürde birkaç Rus kadının denizde yüzdüğü bir sahneye tanıklık ederiz. *Hacivat*, *Karagöz*’e “Haraşolar denize girmişken senin karada işin ne!” diyerek alaycı bir çağrıda bulunur. *Karagöz*’ün cevabı ise ironiyle yüklüdür: “Karada boğulduğum yeter Hacivat, onlar adamı denizde bile sızdırırlar.” Bu diyalog, Rus kadınlarının yalnızca fiziksel cazibeleriyle değil, aynı zamanda toplumsal düzen üzerindeki “yıkıcı” etkileriyle de algılandığını gösterir.



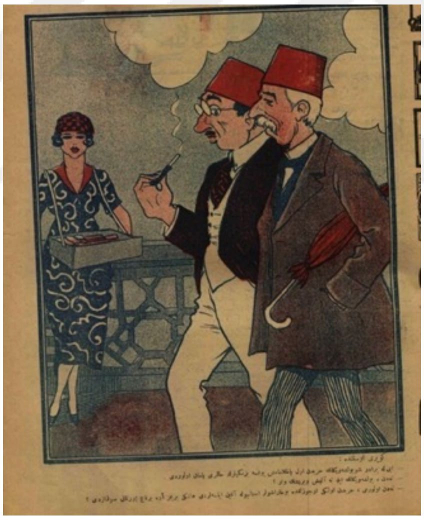
Şekil 195. Karagöz, S.1497, 22 Temmuz 1338 [1922]
Hacivat – Ne duruyorsun Karagöz, Haraşolar denize girmişken senin karada işin ne!
Karagöz – Karada boğulduğum yeter Hacivat, onlar adamı denizde bile sızdırırlar!

Her iki karikatür de dönemin ahlaki ve kültürel kaygılarını görselleştirirken, kadınların kamusal görünürlüğünün erkek egemen toplumda nasıl nesneleştirildiğini açıkça ortaya koyar. Göçmen kadınlar yalnızca “bakılan” bedenler olarak değil, aynı zamanda işgal altındaki bir toplumda toplumsal düzenin kaybını temsil eden figürler olarak konumlanır. Bu temsiller, aynı zamanda 1920’lerin modernleşme sürecinde kadınların görünürlüğüne yönelik eril kaygıların, göçmenlik ve fuhuş gibi kavramlarla nasıl iç içe geçtiğini de gözler önüne serer.

1920’lerin başındaki işgal İstanbul’unda, kamusal alanlarda kazanç sağlamaya çalışan Beyaz Rus kadınlarının görünürlüğü, dönemin mizah basınında neredeyse istisnasız şekilde cinsellikle özdeşleştirilmiş biçimlerde temsil edilmiştir. Aşağıdaki iki karikatürde de işporta usulü çikolata satan Rus kadın vardır. Köprü gibi merkezi mekânlarda çikolata satan kadınlar, doğrudan fahişelikle ilişkilendirilmiş; “krema çukulat” diye bağıran kadına erkek müşteri, “fiyatları indirmişsiniz” diyerek, aslında bir bedensel pazarlık metaforu kurmuştur. Bu temsiller, kamusal mekânlarda çalışma zorunluluğu olan göçmen kadınları nesneleştiren bakışı yansıtmaktadır. Kadınların mekânsal varlığı, ekonomik etkinlikleri ya da sosyal varoluşları değil, yalnızca erotize edilmiş kimlikleriyle resmedilmiş; bu da dönemin toplumsal hafızasında Rus kadını figürünün nasıl bir stereotipe hapsedildiğini gösterir.



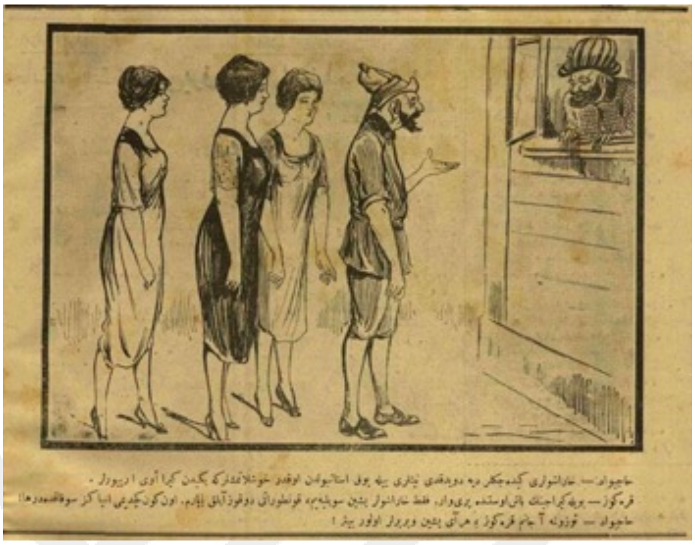
Şekil 196. Güleryüz, S. 63, 3 Temmuz 1338 [1922]
Köprü üstünde Rus haraşoları
Haraşo – Krema çukulat, kaymak çukulat beş kuruş bir tane!
Müşteri – Matmazel görüyorum ki fiyatları indirmişsiniz.



Şekil 197. Güleryüz, S. 22, 29 Eylül 1337 [1921]
Köprü üstünde:

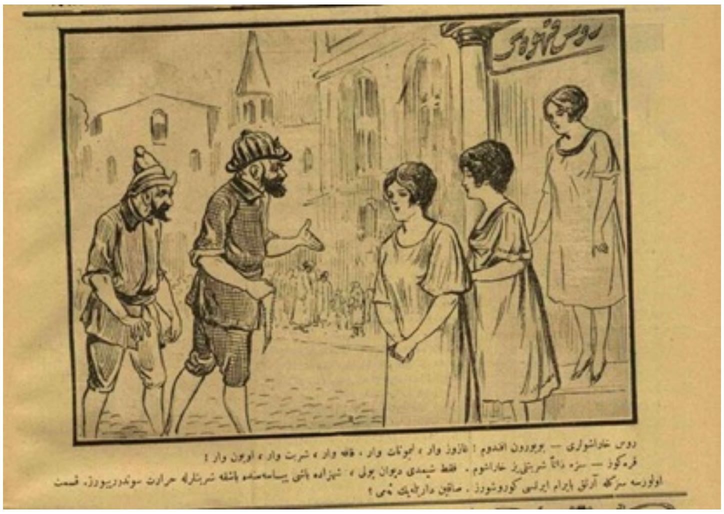
- *İyi ki birader şu Bolşeviklik harpten evvel patlamamış. Yoksa bizimkilerin halleri yaman olurdu.*
- *Neden, Bolşeviklik ile ne alışverişin var?*
- *Neden olur mu, harpten evvelki ucuzlukta bu haraşolar İstanbul'a akın etselerdi hangi birimiz eve birkaç ortak sokmazdı?*

Karagöz'ün 26 Nisan 1922 tarihli sayısında yer alan aşağıdaki karikatür de ise "çapkın Karagöz" ev sahibidir ve üç Rus kadına evini kiralamak üzeredir. Görünürde ev kiralama sahnesi üzerinden şekillenen mizah, aslında kadınların bedenini geçici kullanıma açık bir nesne olarak sunar. "Dokuz aylık kontrat" ifadesi doğrudan hamilelik süresine gönderme yapar; *Karagöz* bu sürenin ardından kadını "kapı önüne koyacağını” söyleyerek sorumluluktan kaçan, bedeni tüketip atan bir erkek figürü çizer. *Hacivat'*ın “her ay peşin verirler” sözündeki ikili anlam ise, ekonomik ilişki kılığına bürünmüş cinsel alışveriş imasını taşır.



Şekil 198. Karagöz, S. 1472, 26 Nisan 1338 [1922]
Hacivat – Haraşoları gidecekler diye duyduktu niyetleri bile yok İstanbul'dan o kadar hoşlanmışlar ki yeniden kira evi arıyorlar.
Karagöz – Böyle kiracının baş üstünde yeri var. Fakat haraşolar peşin söyleyeyim, kontratı dokuz aylık yaparım. On gün geçti mi eşyanız sokaktadır ha!
Hacivat – Üzülme a canım Karagöz, her ay peşin verirler olur biter!

Toplumsal çöküntü söyleminde sadece yabancı kadınlar değil, Türk kadınları da eleştirinin hedefindeydi. Örneğin *Karagöz*'de yayınlanan aşağıdaki karikatür, 1922 Ramazan ayına denk gelmektedir ve dönemin toplumsal-simgesel gündemini doğrudan yansıtır. Görselde “Rus Kahvesi” tabelası altında duran kadınlar, alışıldık “haraşo” kadın stereotipiyle müşterilere seslenmekte, “gazoz, limonata, oyun” gibi masum söylemlerle dikkat çekmektedir. Fakat *Karagöz*'ün verdiği cevap, yüzeyde mizahi olsa da alt metni oldukça güçlüdür: “Size zaten şerbetliyiz haraşom. Fakat şimdi Divan Yolu, Şehzadebaşı piyasasında başka şerbetlerle hararet söndürüyoruz.” Burada kullanılan “şerbet” ifadesi, sadece bir içecek değil, kadınlar üzerinden kurulan cinsel anlamlara da gönderme yapar ve dönemin ahlaki söylemi açısından çok katmanlıdır. Öncelikle Ramazan ayına gönderme vardır. Ramazan, Osmanlı toplumunda sadece dini değil, aynı zamanda kamusal yaşamın ritmini belirleyen bir zaman dilimidir. Geceleri sahurdan önce ve iftardan sonra yapılan “Ramazan gezmeleri”, özellikle kadınların sokaklarda daha fazla göründüğü ve kamusal alanla temasının arttığı bir dönemdir. Karikatürde bu Ramazan atmosferi, haraşo kadınlar ile yerli kadınlar arasında karşılaştırmalı bir tercih üzerinden anlatılmaktadır.

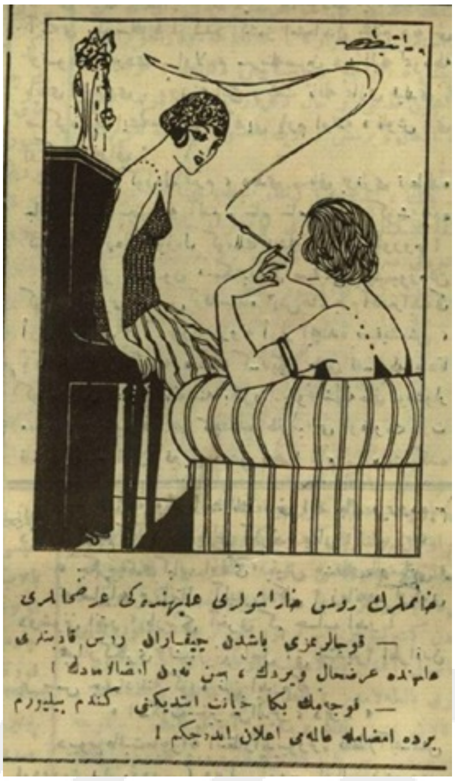


Şekil 199. Karagöz, S. 1478, 17 Mayıs 1338 [1922]
Tabelada *Rus Kahvesi* yazmakta.
Rus Haraşoları – Buyurun efendim! Gazoz var, limonata var, kafe var, şerbet var, oyun var!
Karagöz – Size zaten şerbetliyiz haraşom. Fakat şimdi Divan Yolu, Şehzadebaşı piyasasında başka şerbetlerle hararet söndürüyoruz. Kısmet olursa sizinle artık bayram ertesi görüşürüz. Sakın darılmayın emi?

Beyaz Rus göçmen kadınların artan görünürlüğü ve fuhuş temalı tartışmalar, sadece erkekler nezdinde değil, kadınlar arasında da bir rekabet, öfke ve ahlaki gerilim doğurmuştur. *Karagöz* dergisinin 25 Ağustos 1923 tarihli aşağıdaki karikatüründe, Türk kadınlarının Rus kadınların sınır dışı edilmesi için verdikleri dilekçelere göndermede bulunulur.[631] Ancak çarpıcı olan, bu toplu dilekçeye katılmayı reddeden kadının gerekçesidir: “Kocamın bana hıyanet ettiğini kendim biliyorum, bir de imzamla aleme mi ilan edeceğim!” Bu karikatür, sadece göçmen kadınlara değil, aynı zamanda yerli kadınlara dair de çok katmanlı bir toplumsal eleştiri barındırır. Bir yandan “yabancı kadın” üzerinden ahlaki çözülmenin ve aile kurumunun bozulmasının sorumluluğu Rus kadınlara yüklenirken, diğer yandan mizah yoluyla, Türk kadınlarının sessiz kalmaları ya da bu ihaneti toplumsal mahcubiyetle içselleştirmeleri sorgulanır. Bu, aslında kadınların mağduriyetlerinin görünmez kılındığı bir yapıyı da açığa çıkarır: suçlu hep öteki kadın, yani “haraşo”dur. Böylece erkek sadakatsizliği sistemsel olarak aklanırken, kadınlar arası dayanışma yerine suçlama ve dışlama mekanizmaları işlemektedir.

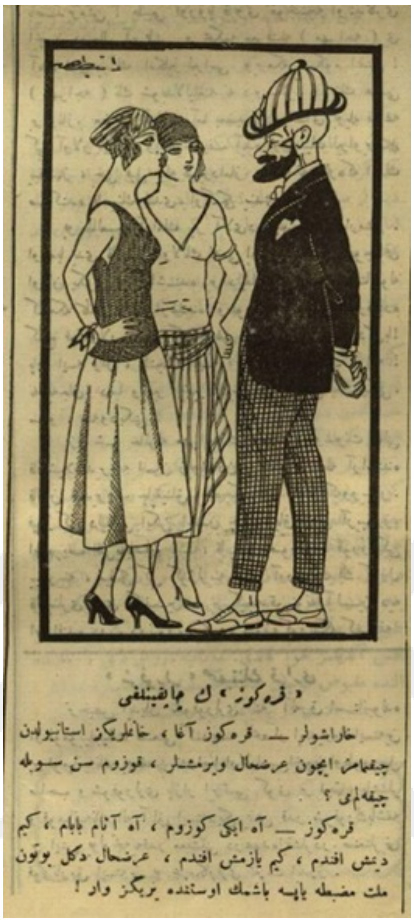
---

[631] Zafer Toprak’ın ayrıntılı biçimde aktardığı üzere, 1923 yazında İstanbul’un çeşitli semtlerinden yaklaşık kırk Müslüman/Türk kadın, Beyaz Rus göçmen kadınların aile düzenini ve toplumsal ahlâkı olumsuz etkilediği gerekçesiyle hükümete başvurarak İstanbul’dan sınır dışı edilmelerini talep etmiştir. Dilekçede Rus göçmen kadınların “evlilikleri sarsmak”, “gençleri kötü alışkanlıklara sevk etmek” ve “nezih ailelere kötü örnek olmak” gibi iddialarla ilişkilendirilmesi, Mütareke ve erken Cumhuriyet döneminde Rus kadınların kamusal görünürlüğü etrafında yoğunlaşan ahlaki paniğin toplumsal bir yansımasıdır. Bkz. Zafer Toprak, “Mütareke İstanbul’unda Rus Kadınlar (1920–1923)”, s. 72-79.


خانملرك روس خاراشولرى عليهنده‌كى عرضحاللرى
— قوجالريمزى باشدن چيقاران روس قادينلرى
عليهنده عرضحال ويردك ، سن نه‌دن امضالامادڭ ؟
— قوجه‌مڭ بڭا خيانت ايتديكنى كندم بيليورم
برده امضامله عالمه‌مى اعلان ايده‌جكم !

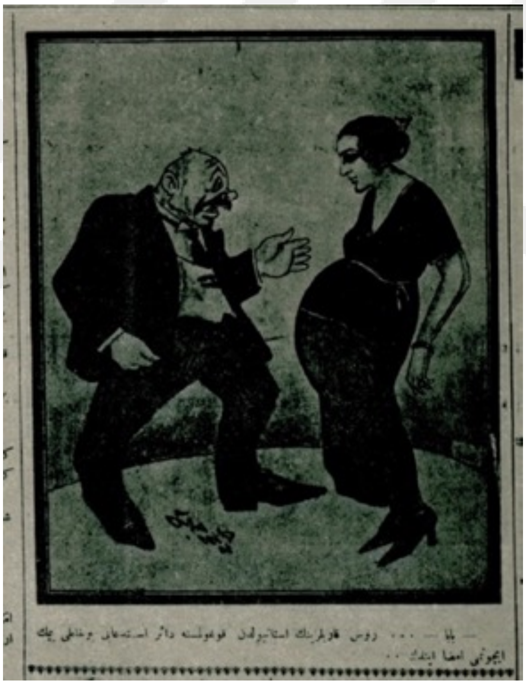
Şekil 200. Karagöz, S. 1611, 25 Ağustos 1339 [1923]
Hanımların Rus Haraşoları Hakkındaki Arzuhalleri
*- Kocalarımızı baştan çıkaran Rus kadınları aleyhinde arzuhal verdik, sen neden imzalamadın_*
- Kocamın bana hıyanet ettiğini kendim biliyorum bir de imzamla aleme mi ilan edeceğim!

Kadınların verdiği dilekçeler basında kendisine fazlasıyla yer bulur. *Karagöz* dergisinin 1 Eylül 1923 tarihli sayısında yayınlanan aşağıdaki karikatürde *Karagöz*'ün, Rus kadınların İstanbul'dan gönderilmesi talebi karşısındaki cevabı –"Arzuhal değil bütün millet mazbata yapsa başımın üstünde yeriniz var"– sadece bir mizah unsuru değil, aynı zamanda dönemin erkek zihniyetine dair derin bir hicivdir. Çizimde *Karagöz* figürü arzuhalci kadınların karşısında bir tür sadakatsizliğin, ikiyüzlülüğün ve toplumsal ahlak eleştirisinin taşıyıcısı olarak konumlanır. Erkeklerin, kamuoyunda aile, namus ve ahlak gibi kavramlar üzerinden inşa edilen muhafazakâr söylemleri destekliyormuş gibi görünseler de gündelik yaşamda bu söylemlerin tam tersine davranabildikleri ima edilmektedir. Bu durum, savaş sonrası İstanbul'unda erkeklerin Beyaz Rus kadınlara karşı sergilediği çelişkili tutumun karikatürleştirildiği tipik bir örnektir. Bir yandan kadınların arzuhalleri aracılığıyla ahlaki düzenin tesisi için kamusal taleplerde bulunulurken, diğer yandan erkeklerin bu kadınlara duydukları arzu açıkça teşhir edilmektedir. Bu çift katmanlı eleştiri, sadece cinsiyetler arası eşitsizliği değil, aynı zamanda erkek egemen toplumun çelişkili ahlaki standartlarını da gözler önüne serer. İki karikatür birlikte değerlendirildiğinde, mizah basınının dönemin ahlak tartışmalarını yalnızca kadınlar üzerinden değil, erkeklerin ikiyüzlü tutumları üzerinden de yorumladığını gösterir.


«قره‌کوز»ك چاپقینلغی
خاراشولر — قره‌کوز آغا، خانملریکز استانبولدن چیقمامز ایچون عرضحال ویرمشلر، قوزوم سن سویله چیقه‌لم‌ی؟
قره‌کوز — آه ایکی کوزوم، آه آنام بابام، کیم دیمش افندم، کیم یازمش افندم، عرضحال دکل بوتون ملت مضبطه یاپسه باشمك اوستنده یریکز وار!

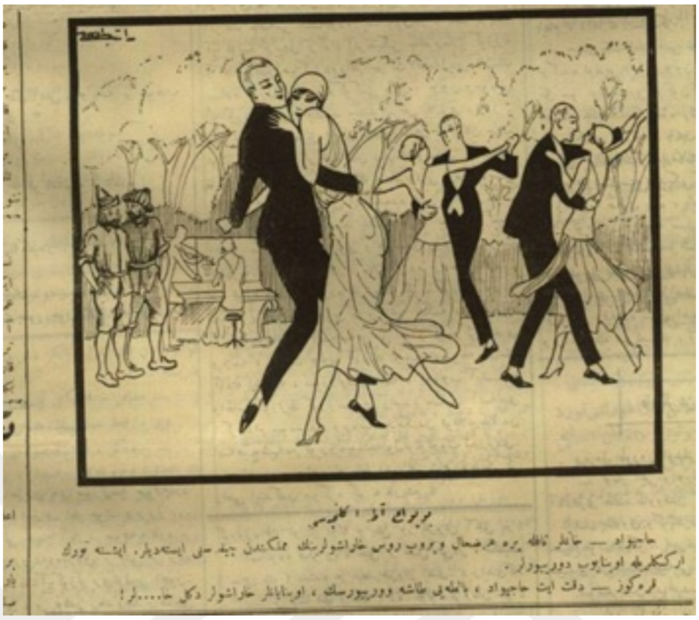
Şekil 201. Karagöz, S. 1613, 1 Eylül 1339 [1923]
Karagöz'ün Çapkınlığı
Haraşolar – Karagöz ağa, hanımlarınız İstanbul'dan çıkmamız için arzuhal vermişler, kuzum sen söyle çıkalım mı?
Karagöz – Ah iki gözüm, ah anam babam, kim demiş efendim, kim yazmış efendim, arzuhal değil bütün millet mazbata yapsa başımın üstünde yeriniz var!

Beyaz Rus göçmen kadınlar üzerinden kurulan ahlaki tartışmaları, bir noktadan sonra Türk kadınlarını da hedef almaya başlamıştı. Bu sefer Rus kadınları için dilekçe veren kadınlar ahlaki olarak sorgulanıyordu. Özellikle *Karagöz* ve *Zümrüdüanka* gibi mizah dergilerinde, başlangıçta "ahlaki çöküşün" başlıca müsebbibi olarak gösterilen Rus kadınlar, fuhuş, alkol ve eğlence hayatıyla özdeşleştirilmiş, ardından Türk kadınlarının da bu tarz davranışlara yöneldiği ima edilerek toplumsal panik genişletilmiştir. *Zümrüdüanka*'nın 3 Eylül 1923 tarihli aşağıdaki karikatüründe, görünüşe göre evlilik dışı hamile kalmış bir genç kadın ve öfkeyle kendisine çıkışan babası yer alır. Babanın şu cümlesi öne çıkar: "Rus karılarının İstanbul'dan kovulmasına dair istidanı bu haltı yemek için mi imza ettin?" Bu söylem hem ironik hem de trajik bir eleştiri barındırır. Baba, kızının ahlaki bir pozisyon alarak Rus kadınlarının kovulması için verdiği dilekçeyi hatırlatır; fakat onu, o çok eleştirdiği Rus kadınlarının yerini almakla –onların temsil ettiği "iffetsizlikle"– suçlamaktadır. Burada kadın bedeninin sadece erkeklerin denetimiyle değil, aynı zamanda kadınların kendi içlerindeki iktidar ilişkileriyle de nasıl kontrol altına alındığı gözler önüne serilir. Toplumsal ahlakın bekçisi rolü kadınlara verilmişken, bu bekçiliği yapan kadının "suçüstü" yakalanması, ataerkil düzenin içindeki ikiyüzlü yapıyı ele verir. Evlilik dışı hamileliğin doğrudan Rus kadınlarına özgü ahlaki düşüşle özdeşleştirilmesi, yerli kadınların da bu "ahlak çöküntüsü"ne dahil olmaya başladığı yönünde bir endişeyi yansıtır. Karikatür, kadını değil erkeği konuşur kılar; genç kadının sessizliği ise kadının kamusal alanda maruz kaldığı ahlaki tahakkümün altını çizer.



Şekil 202. Zümrüdüanka, S. 68, 3 Eylül 1339 [1923]
Baba - ... Rus karılarının İstanbul'dan kovulmasına dair istidanı bu haltı yemek için mi imza ettin?

*Karagöz'*ün 29 Ağustos 1923 tarihli "Büyükada Eğlencesi" üst başlıklı karikatürü, yukarıdaki karikatürle içeriksel ve tarihsel olarak devamlılık gösterir. *Hacivat*'ın, "Hanımlar nafile yere arzuhal verip Rus haraşolarının memleketten çıkmasını istediler" ifadesine karşılık *Karagöz*, sert ve aşağılayıcı bir cevap verir: "Dikkat et Hacivat, baltayı taşa vuruyorsun, oynayanlar haraşolar değil h...lar!" Burada mizahın hedefi artık sadece "öteki" (Rus kadını) değil, doğrudan Türk kadınlarıdır. Eleştiri, kadınların kamusal alanda eğlenmesine, dans etmesine, erkeklerle aynı ortamda görünür olmasına yöneliktir. Çizerin seçtiği dil –"h...lar" gibi sansürlenmiş bir hakaret– kadının itibarsızlaştırılmasını açıkça gösterir. Bu sansürün kendisi dahi, karikatürün taşıdığı ahlaki yargının düzeyini yansıtır.



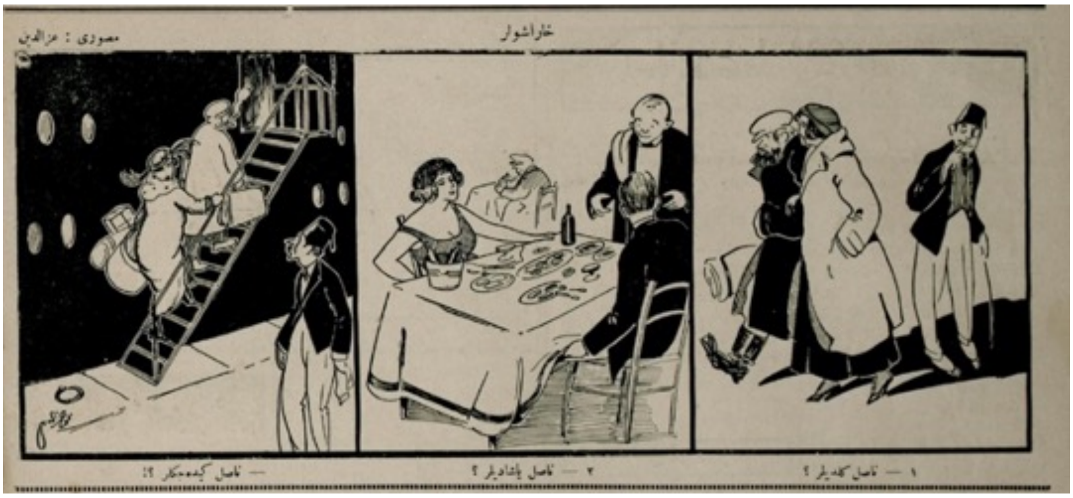
Şekil 203. Karagöz, S. 1612, 29 Ağustos 1339 [1923]
Büyükada Eğlencesi
Hacivat – Hanımlar nafile yere arzuhal verip Rus haraşolarının memleketten çıkmasını istediler. İşte Türk erkekleriyle oynayıp duruyorlar.
Karagöz – Dikkat et Hacivat, baltayı taşa vuruyorsun, oynayanlar haraşolar değil h……lar!

Bu iki karikatür birlikte ele alındığında, mizah basınındaki söylemin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini görürüz: Başlangıçta “ahlaki tehdit” dışsallaştırılmış ve Beyaz Rus kadınlara yöneltilmişken, süreç içinde aynı tehdit yerli kadınlara doğru kaymıştır. Bu da ahlaki söylemin sınıfsal, toplumsal ve milliyetçi temellerle nasıl esneyebildiğini gösterir. Kadınların “ahlak koruyucusu” olarak konumlandırılması, en ufak sapmada onları “ahlak düşmanı” ilan etme mekanizmasıyla yer değiştirir. Bu karikatürler, kadın cinselliği ve davranışlarının denetim altına alınmasının sadece yabancı kadınlar üzerinden değil, yerli kadınlara da yönelen bir ahlak söylemiyle genişletildiğini; ahlakın hem ulusal kimliğin hem de toplumsal düzenin mihenk taşı olarak konumlandırıldığını gösterir. Bu anlatı içinde kadın bedeni bir kez daha hem tedirginliklerin hem de “millî ahlak” iddialarının yansıtıldığı bir sembole dönüşür.

Beyaz Ruslarla ilgili değerlendirilecek olan son karikatür *Aydede* dergisinin 24 Nisan 1922 tarihli 33 numaralı sayısında yer alan üç kareli karikatürdür. Çizim Rus göçmenlerin İstanbul’daki geçici varlığını, dramatik bir zaman çizelgesi içinde ele alır.

Sağdan sola doğru ilerleyen çizimlerde kadınların hikâyesi üç aşamada verilir: “geliş, yaşayış ve gidiş”.

İlk karede, kadınların İstanbul’a ilk ayak bastıkları an temsil edilir. Başları eğik, mahcup bir halde gösterilen bu figürler, Rusya’daki devrim sonrası canlarını kurtarmak için ülkelerinden kaçmak zorunda kalan mültecilerin dramatik hâllerini yansıtır. Göçün fiziksel olduğu kadar ruhsal bir kırılma anı olduğu bu karede belirgindir. İkinci karede, bu göçmenler artık İstanbul’un eğlence hayatına dahil olmuşlardır. Kadı figürü lüks bir masada, karşısındaki erkekle özgüvenli bir şekilde oturur. Burada İstanbul’un işgal yıllarındaki ahlaki çöküş atmosferi eleştirilir. Karikatür, bu kadınların eğlence ve fuhuşla özdeşleştirilmeye başlandığını gözler önüne serer. Son karede ise Rus göçmenler, geldiği gibi gitmektedir; elinde valizi, bir geminin güvertesine tırmanırken görülür. Karanlık bir fon önünde çizilen bu sahne, sadece fiziksel bir gidişi değil, toplumun bu kadınlara dair yarattığı kısa ama sarsıcı hafızanın da silinişini ima eder. Geminin gerisinde kalan erkek figür ise bu sürecin bir izleyicisi gibidir. Bu üç karelik mizahi anlatı, aslında çok katmanlı bir eleştiriyi içinde barındırır: Kadınların İstanbul’a gelişlerindeki çaresizlik, yaşarken maruz kaldıkları cinsel imgelem ve sonunda yine sessizce gönderilişleri. Beyaz Rusların İstanbul’da geçirdikleri bu kısa ama sarsıcı dönem, hem şehre dair kolektif bir hafızanın hem de dönemin cinsiyetçi ahlak anlayışının bir yansımasıdır.


خاراشولر
مصوری : عزالدین
١ — ناصل كلديلر ؟
٢ — ناصل ياشاديلر ؟
— ناصل كيده جكلر ؟!

Şekil 204. Aydede, S. 33, 24 Nisan 1338 [1922]
Haraşolar
1- Nasıl geldiler? *2- Nasıl yaşadılar?* *3- Nasıl gidecekler?!*

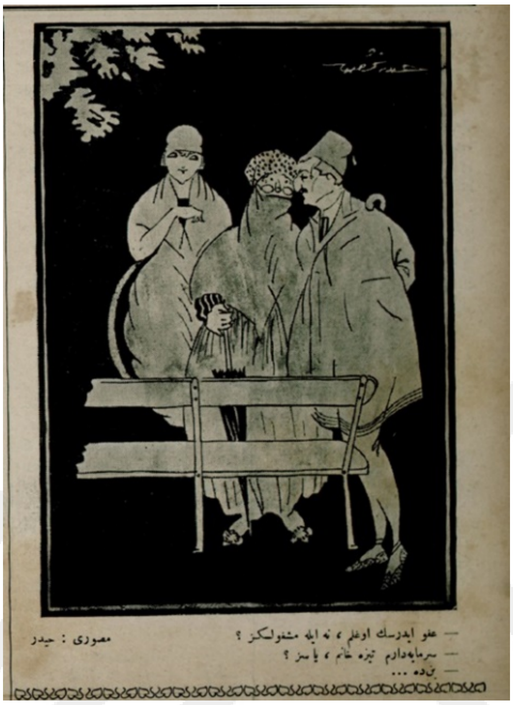
Mütareke yılları İstanbul’unda fuhuşun yaygınlaşmasının temel nedenlerinden biri, savaşın yarattığı ağır ekonomik çöküntüydü. Zafer Toprak’ın belirttiği üzere, işgal döneminde “zaruret ve ihtiyaç” birçok kadını geçimlerini sürdürebilmek için gayri resmi ilişkilere ya da doğrudan fuhşa yöneltmişti. Polis kayıtlarına göre kentte vesikalı 2.125 ve vesikasız yaklaşık 979 kadın vardı; ayrıca zaman zaman bu yolla gelir elde eden yüzlerce kadın daha bulunmaktaydı.[632] Bu tablo özellikle Müslüman kadınlar açısından dramatikti. Mustafa Galib’in aktardığı üzere, savaş ve işgal koşulları “İstanbul ahali-i müslimesi”ni “gayya-i musibete doğru yuvarlanır” hâle getirmiş, toplumsal değerlerin sarsılması ahlaki çöküş algısını derinleştirmişti.[633] Fuhuşun yaygınlaşması yalnız ekonomik zorunlulukların değil, savaşın yarattığı toplumsal çözülmenin de bir sonucu olarak görülmekteydi. Karikatürlerde sıkça çizilen tiplerden biri, paraya düşkün yerli kadın figürüydü. Bu figür, cephede savaşan kocasını unutarak işgal güçleriyle flört eden bir kadın veya lüks yaşama özenip ahlakını satan bir Osmanlı kızı biçiminde resmediliyordu. Bu çizimlerde kadın bedeni, satın alınabilir bir meta gibi sunularak toplumsal eleştirinin merkezine yerleştirilmekteydi.

Aydede dergisinin 28 Haziran 1922 tarihli sayısında yayımlanan aşağıdaki karikatür, Mütareke dönemi İstanbul’unda artan fuhuş ve ahlaki çözülme söylemlerini çarpıcı biçimde yansıtır. Karikatürdeki sahnede, parkta bir adamla konuşan orta yaşlı bir kadın ve onun arkasında bekleyen genç bir kadın yer almaktadır. Diyalogda kadının “Affedersin oğlum, ne ile meşgulsünüz?” sorusuna adam “Sermayedarım teyze hanım, ya siz?” diye yanıt verir. Kadının ise “Ben de…” diyerek yanıt verir. Kadın “sermaye” kavramını metaforik bir biçimde arkadaki genç kadına, yani onun bedenine işaret edecek şekilde kullanır. Aslında pazarlanan şey, doğrudan arkada bekleyen genç kadındır. Bu sahne, Mütareke dönemi İstanbul’unda savaşın getirdiği ekonomik ve toplumsal sarsıntının bir sonucu olarak artan fuhuşun, sadece bireysel bir ahlak sorunu değil, aynı zamanda bir geçim stratejisi, hatta bir “meslek” haline geldiği toplumsal iklimi yansıtır. Karikatür, mizah yoluyla kadının cinselliğinin aile, toplum ve devlet tarafından nasıl denetlendiğini değil, aynı zamanda bu denetimin çöküşüyle nasıl bir ahlaki panik üretildiğini gösterir. Bu panik, yalnızca kadınların değil, erkeklerin de ekonomik kriz karşısında etik dışı ilişkileri normalleştirmesiyle birlikte daha da büyür. Böylece kadın bedeni, hem savaşın ekonomik enkazı hem de toplumun ahlaki sınavı olarak yeniden temsil edilir.

---

[632] Zafer Toprak “Mütareke Yıllarında İstanbul’da Hayat…, s. 10.
[633] Zafer Toprak “Mütareke Yıllarında İstanbul’da Hayat…, s. 11.

Bu karikatürdeki ahlaki çöküntü yalnızca kadın bedeni üzerinden değil, savaşın yarattığı fırsatçılık düzeni üzerinden de okunabilir. Kendini “sermayedar” olarak tanıtan adam, Mütareke yıllarında savaşın yarattığı yıkımdan faydalanan ve bu ortamda ahlaki sınırları aşarak zenginleşen bir sınıfa[634] da gönderme olabilir.


— عفو ایدرسڭ اوغلم ، نه ایله مشغولسکز ؟
— سرمایه‌دارم تیزه خانم ، یا سز ؟
— بن ده ...
مصوری : حیدر

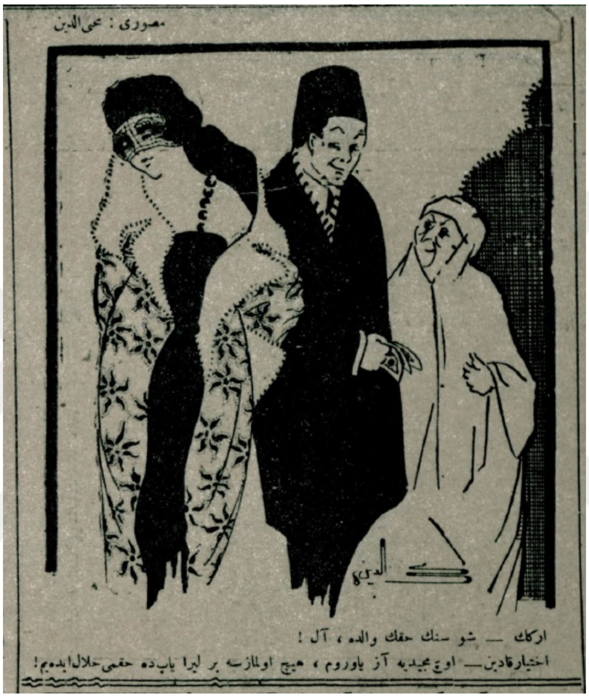
Şekil 205. Aydede, S. 52, 29 Haziran 1338 [1922]

- *Affedersin oğlum, ne ile meşgulsünüz?*
- *Sermayedarım teyze hanım, ya siz?*
- *Ben de…*

Zümrüdüanka’da yayınlanan Ocak 1923 tarihli aşağıdaki benzer bir diğer karikatür, bir önceki sahnede kurulan “bedenin metalaşması” temasını başka bir çerçeveden derinleştirir. Karikatür, kadın bedeni üzerinden kurulan metalaşma ilişkisini bu kez doğrudan bir aile bireyinin, muhtemelen “annenin”, aracılığıyla gözler önüne serer. Genç kadının bir erkekle yakınlaşmasının ardından yaşlı kadına “şu senin hakkın valide” diyerek verilen para, bu ilişkiyi adeta ticari bir anlaşmaya dönüştürmektedir. Kadının “hiç olmazsa bir lira yap da hakkımı helal edeyim” sözü ise, bu alışverişin açıkça pazarlık zemininde yürüdüğünü gösterir. Böylece fuhuş sadece bireysel değil, ailevi ve toplumsal düzeyde normalleşmiş bir ilişki biçimi gibi sunulur. Ahlaki çöküntü yalnızca kadınların bedeniyle değil, annelerin bu ilişkideki aracılığıyla ve erkeklerin bunu doğallaştırmasıyla da derinleşmektedir. Bir önceki karikatürdeki muhtemelen "savaş zengini" adam figürüyle birlikte okunduğunda, savaş sonrası dönemin maddi güce dayalı değerler sistemini ve çürümüş toplumsal dokusunu çarpıcı biçimde görünür kılar.

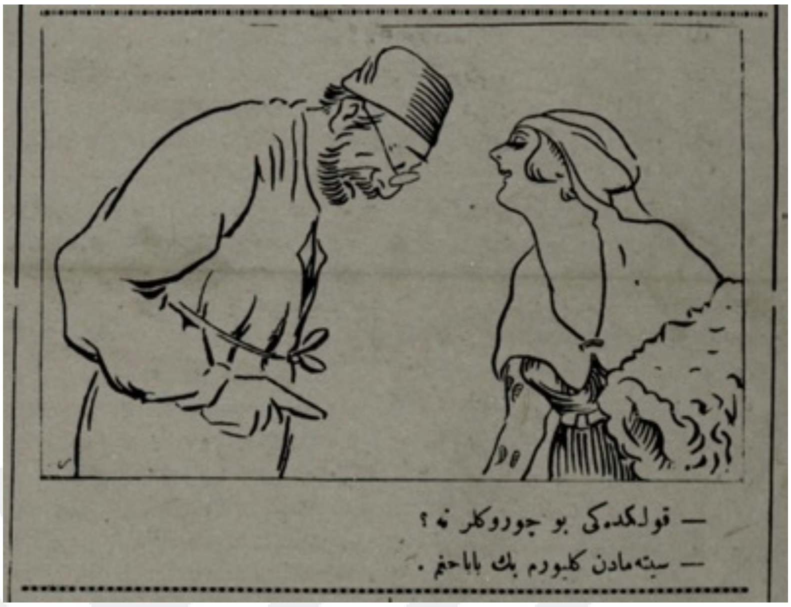
---

[634] Mütareke döneminde “savaş zenginleri” olarak adlandırılan kesimin ortaya çıkışı, İttihat ve Terakki’nin savaş yıllarında uyguladığı milli iktisat politikası, azınlık sermayesinin tasfiyesi ve spekülatif kazançlara göz yumulmasıyla ilişkilidir. Özellikle karaborsa, istifçilik, kamu kaynaklarının kötüye kullanımı ve savaş şartlarının sağladığı fırsatlar, geçmişte ekonomik gücü sınırlı olan kimi Müslüman-Türk girişimci, bürokrat ve parti çevresinden kişilerin hızla servet biriktirmesine imkân vermiştir. Bu yeni zenginler sınıfı, köklü bir ekonomik geleneğe dayanmadığı için dönemin basınında ve kamuoyunda yoğun eleştirilere konu olmuş; toplumsal eşitsizliğin derinleşmesinin başlıca nedenlerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Mehmet Aydın, “Mütareke Ortamında Yolsuzluk Tartışmaları: Siyah Pençe Olayı,” *History Studies*, C. 12, S. 3, 2020, s. 1085-1093.


مصوری : محی الدین
محی الدین
ارکك — شو سنك حقك والده ، آل !
اختيارقادين — اوچ مجيديه آز ياوروم ، هيچ اولمازسه بر ليرا ياپ ده حقمى حلال ايده‌يم !

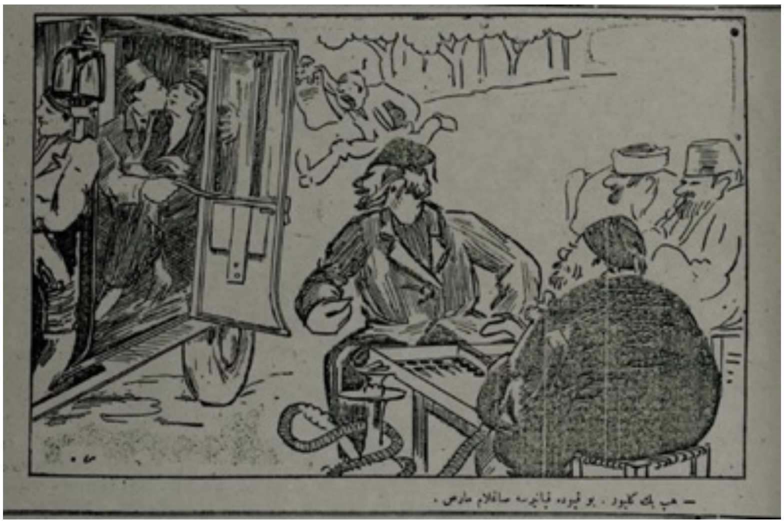
Şekil 206. Zümrüdüanka, S. 6, 29 Kanunusani 1339 [1923]
Erkek – Şu senin hakkın valide, al!
İhtiyar Kadın – Üç Mecidiye az yavrum, hiç olmazsa bir lira yap da hakkımı helal edeyim!

Aşağıdaki diğer karikatür, Şubat 1922 tarihli *Ayine* dergisinde yayımlanmış ve dönemin ahlaki paniğini, genç kadınların cinsel serbestliği üzerinden hicvederek görünür kılmıştır. Çizimde bir baba figürü, kızının kolundaki morlukları sorgularken, genç kadın bu izleri "sinemadan geliyorum" diyerek geçiştirmeye çalışır. Ancak "çürük" imgeleri, sadece fiziksel değil, aynı zamanda ahlaki bir anlam taşır. Bu, kamusal alanda bulunan genç kadınların potansiyel olarak "ahlaki kayıp" içinde oldukları yönündeki toplumsal algıyı yansıtır. Karikatürdeki baba figürünün sorgulayıcı duruşu, ataerkil otoritenin kadının bedeni üzerindeki denetimini temsil ederken; genç kadının savunmacı cevabı, hem dönemin kadınlarının maruz kaldığı suçlayıcı bakışları hem de sinema gibi modern eğlence kültürlerinin ahlaki bozulmanın simgesi olarak konumlandırıldığını gösterir. Bu karikatür, kadın cinselliği ile modernleşme arasındaki gerilimi gözler önüne sererken, dönemin muhafazakâr reflekslerini ve modern yaşamın yarattığı toplumsal kaygıları hicveder.



Şekil 207. Ayine, S. 25, 9 Şubat 1338 [1922]
Kolundaki bu çürükler ne?
Sinemadan geliyorum bey babacığım.

Bu dönemde kadın cinselliğinin kamusal görünürlüğü yalnızca aile içinde değil, sokakta da ahlaki kaygının nesnesi haline gelir. *Ayine* dergisinin 22 Ocak 1922 tarihli sayısında yayımlanan karikatür, kamusal alandaki "açık saçıklık" ve "utanmazlık" eleştirisini doğrudan cinselliğin teşhiri üzerinden kurar. Arabanın kapısı açık şekilde öpüşen bir çift, etraflarındaki erkeklerin gündelik eğlencesine —tavla oyununa— fon oluşturur. Erkeklerden biri, "Hep yek geliyor, bu kapı da kapanırsa sağlam mars," diyerek hem tavla terimini hem de cinsel eylemi aynı anda ima eder. Bu kelime oyunu, bir yandan erkeklerin ahlaki eleştiriyi mizaha dönüştürme biçimini gösterir, öte yandan kamusal alandaki kadın cinselliğinin nasıl seyirlik hale getirildiğini açığa çıkarır. Bu sahnede kadın figürü yine eylemin merkezindedir, ancak fail değil, gözlerin nesnesidir. Çizim, hem kent yaşamındaki ahlaki çözülmeye duyulan toplumsal korkuyu hem de bu korkunun erkeklerce eğlenceye dönüştürülmesini aynı karede buluşturur.

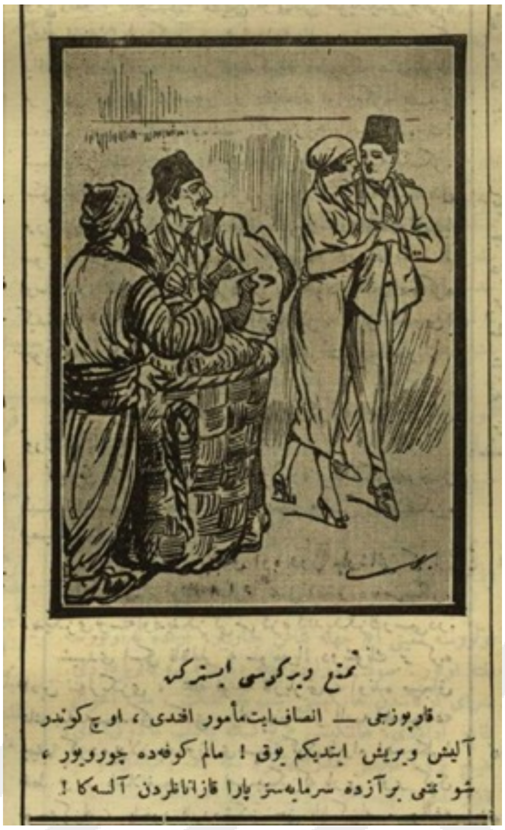

— هپ يك كليور . بو قپوده قپانيرسه صاغلام مارس .

Şekil 208. Ayine, S. 22, 19 Kanunusani 1338 [1922]
Hep yek geliyor. Bu kapıda kapanırsa sağlam mars.

Karagöz'ün 19 Eylül 1923 tarihli "Temettü Vergisi İsterken" adlı karikatürü, Mütareke ve Cumhuriyet'in kuruluş sürecinde yaşanan ahlaki ve ekonomik çöküşün iç içe geçmişliğini hicveder. Görselde bir karpuzcu, memura temettü vergisini ödeyemeyeceğini ifade ederken, arka planda bir erkekle kol kola yürüyen kadın figürü yer alır. Karpuzcunun "temettüyü biraz da sermayesiz para kazananlardan alsana" ifadesi, açıkça fuhuş yoluyla kazanç sağlayan kadınlara (ve bu durumu teşvik eden erkeklere) yöneltilmiş bir eleştiridir. Ancak asıl hedef alınan, bu gelir türünü görmezden gelen ya da kayıt altına almayarak dolaylı biçimde meşrulaştıran devlet politikalarıdır. Bu karikatür, savaş ve işgal yıllarının ardından yükselen sınıfsal eşitsizlikler ile birlikte şekillenen ahlaki kaygıların ironik bir dışavurumudur. Yoksul esnaf, ekonomik zorluklar altında ezilirken; savaş fırsatçılığı, beden üzerinden kazanç ve görünmeyen ekonomiler karikatürdeki "sermayesiz kazanç" ifadesiyle hicvedilir. Dönemin idaresinin uyguladığı temettü vergilerinin, savaş koşulları altında özellikle doğrudan üretim yapan yoksul sınıflar üzerinde yoğunlaştığı, buna karşılık kayıt dışı ve denetimsiz kazanç alanlarının görece vergi dışı kaldığı bilinmektedir.[635] Bu vergi adaletsizliğinin fuhuş gibi alanlarda denetimsizliğe ve görünmeyen ekonomilerin genişlemesine zemin hazırladığı ima edilmektedir. Karikatür, yalnızca kadın cinselliğini değil; ahlaki çöküntü karşısında sorumluluk almayan kamu düzenini de sorgular.

---

[635] Zafer Toprak, T*ürkiye'de Ekonomi ve Toplum (1908–1950): Milli İktisat – Milli Burjuvazi*, *Türkiye Araştırmaları 14*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1995, s. 20-22, 112-113.

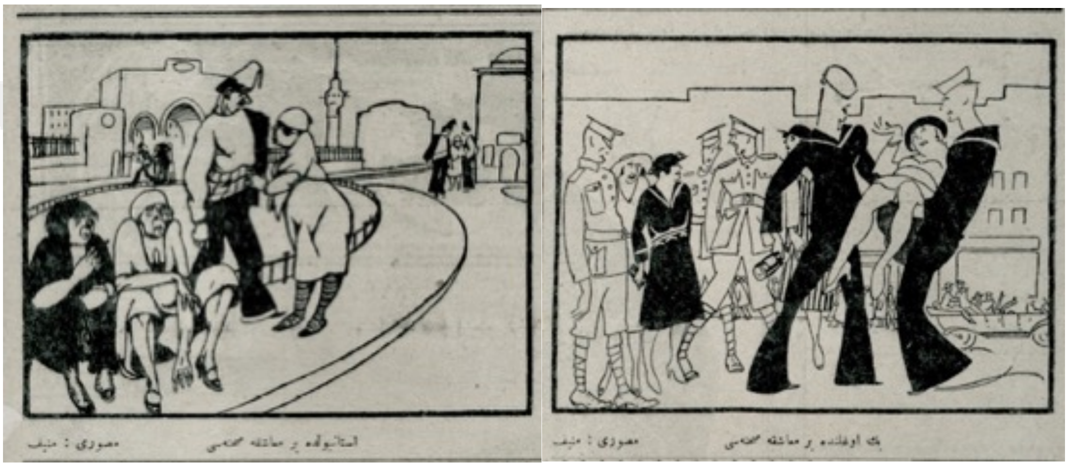

تمتع ویرکوسی ایسترکن
قاربوزجی — انصاف ایت مأمور افندی، اوچ کوندر
آلیش ویریش ایتدیکم یوق! مالم کوفه‌ده چورویور،
شو تمتعی برآز ده سرمایه‌سز پارا قازانانلردن آلسه‌کا!

Şekil 209. Karagöz, S. 1618, 19 Eylül 1339 [1923]
Temettü vergisi isterken
Karpuzcu – İnsaf et memur efendi, üç gündür alış veriş ettiğim yok! Malım küfede çürüyor, şu temettüyü biraz da sermayesiz para kazananlardan alsana!

Akbaba'nın 25 Ocak 1923 tarihli "İstanbul'da ve Beyoğlu'nda Bir Muaşaka Sahnesi" adlı karikatür, işgal döneminde, ahlaki değerlerin erozyonunu hedef almaktadır. İşgal kuvvetlerinin özellikle gündelik yaşamın merkezine yerleşmesiyle birlikte, kadınların kamusal alandaki görünürlüğü ve bu görünürlüğün Batılı askerlerle ilişkiler üzerinden kurulması, dönemin muhafazakâr ve milliyetçi çevrelerinde büyük bir tepkiyle karşılanmıştır.[636] Mizah basını ise bu dönüşümü ironik ve eleştirel bir dille gündeme taşımış; kadının bedenini hem ahlaki çöküşün sembolü hem de ulusal onurun göstergesi haline getirmiştir. İki sahneden oluşan karikatürün ilk sahnesi, "İstanbul" olarak adlandırılan Beyazıt çevresinde geçmektedir. Geleneksel Osmanlı kamusal yaşamının kalbi olan bu mekânda, açık giyimli, yorgun ve yılgın görünen kadınlar, bedenleriyle pazarlık yaparken betimlenmiştir. İkinci sahne ise Batılı eğlence kültürünün merkezi olan Beyoğlu'ndadır. Burada bir denizci askerin kucağındaki kadın figürü, arka plandaki diğer asker ve kadınlarla birlikte, hem bireysel hem de toplumsal anlamda teslimiyeti ve ahlaki kaybı simgeler. Bu ikili kurgu, yalnızca kadınların cinselliğini değil, aynı zamanda şehrin kendisini çözülmüş bir ahlak zemini olarak resmeder. Beyazıt ile Beyoğlu arasındaki fark, aslında “doğu-batı”, “gelenek-modernlik” ya da “mahalle-seküler eğlence” ikilikleri üzerinden okunabilir. Ancak her iki mekânda da fuhşun temsili, ahlaki çöküntünün sınıfsal, mekânsal ya da kültürel sınırları aştığı izlenimini yaratır. Yani fuhuş yalnızca Beyoğlu’nun kozmopolitliğine değil, Beyazıt’ın muhafazakâr kamusalına da sızmıştır. Bu da kadının yalnızca bireysel değil, toplumsal bir tehdit olarak konumlandırıldığı ve bedeni üzerinden tüm bir milletin çöküşünün alegorisinin yapıldığı bir anlatıdır.

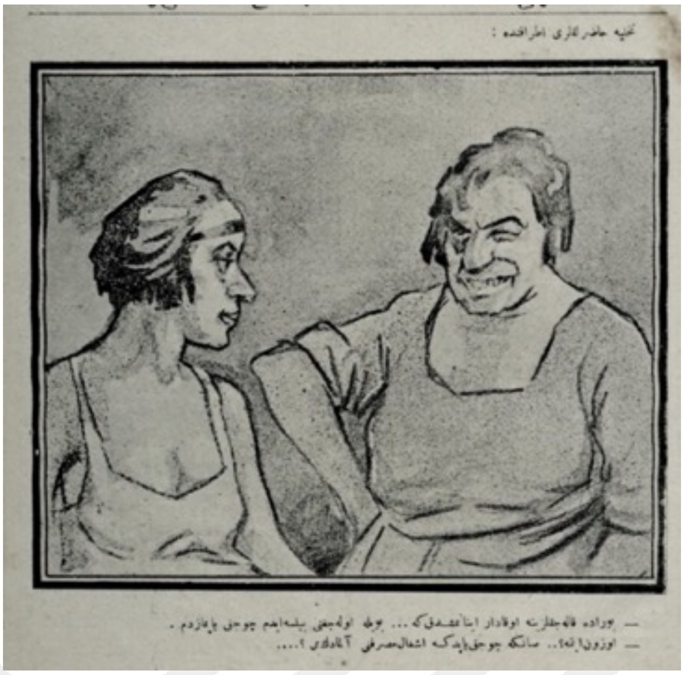
---

[636] Bkz. Hakkı Süha Gezgin, *İşgal Günlerinde İstanbul: 1920'lerden Cumhuriyet'e İstanbul'un Toplumsal Tarihi*, Yayına Hazırlayan: Nuri Sağlam, Kapı Yayınları, İstanbul, 2019, s. 9-12, 226-227, 234-235.


مصوری : منیف
استانبولده بر معاشقه صحنه سی
مصوری : منیف
بك اوغلنده بر معاشقه صحنه سی

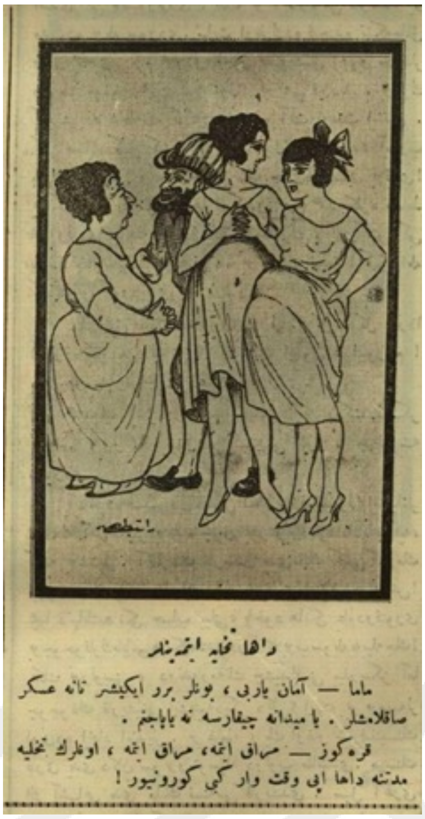
Şekil 210. Akbaba, S. 15, 25 Kanunusani 1339 [1923]
İstanbul’da bir muaşaka sahnesi *Beyoğlu’nda bir muaşaka sahnesi*

İşgal yıllarına, işgalci askerlerle girilen ilişkilerden doğan çocuklar, bireysel bir günahın değil, toplumsal bir utancın simgesi olarak kurgulanır. *Kelebek* dergisinin 23 Ağustos 1923 tarihli sayısında yayımlanan aşağıdaki karikatürde, işgal kuvvetlerinin şehirden ayrılacağı haberleri üzerine iki kadın konuşmaktadır. Biri, “Böyle olacağını bilseydim çocuk yapmazdım,” diyerek işgalcilerin uzun süre kalacağına duyulan güveni dile getirir; diğeri ise alaycı bir tonda “Uzun etme?... Sanki çocuk yaptınsa işgal masrafını almadın mı?” cevabını verir. Bu diyalog, işgal koşullarında kadın bedeninin hem arzunun hem de ekonomik çıkarın nesnesine indirgenmesini gözler önüne serer. Kadınların hamileliği burada biyolojik bir süreçten ziyade politik bir sembole dönüşür; karikatür, “vatanın kirlenmesi” ve “ihanet” gibi kavramlarla örülen ahlaki söylemi yeniden üretirken, aynı zamanda toplumsal sefaletin görünmeyen ekonomik arka planını da ima eder.



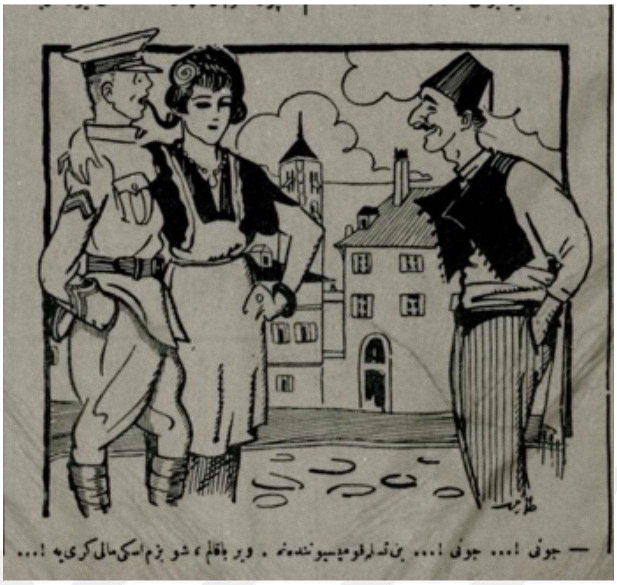
Şekil 211. Kelebek, S. 20, 23 Ağustos 1339 [1923]
Tahliye hazırlıkları etrafında:
Burada kalacaklarına o kadar inanmıştık ki… Böyle olacağını bilseydim çocuk yapmazdım.
Uzun etme?... Sanki çocuk yaptınsa işgal masrafını almadın mı?...

Karagöz'ün 1623 numaralı aşağıdaki karikatürü de aynı temayı kullanır. Karikatürde görülen kadınların belirgin şekilde şiş karınları, işgal askerlerinden hamile kaldıkları imasıyla çizilmiştir. Genelev patroniçesi “Mama”, kadınların bu durumuna bakarak korkuya kapılır: Askerlerin şehirden tahliye edilmesi istenmişken, bu kadınlar adeta içlerinde birer asker saklamaktadır. Karagöz’ün yanıtı hem ironik hem de çarpıcıdır: “Merak etme… onların tahliye müddetine daha epey vakit var!” Bu söz, doğrudan 9 aylık hamilelik sürecine gönderme yaparken, dolaylı olarak da ahlaki “tahliye”nin —yani toplumun bu ilişkilerin sonuçlarından arındırılmasının— kolay olmayacağını ifade eder. Bu karikatür, yalnızca bireysel kadınları değil, bütün bir toplumu işgalin kalıcı izlerinden arındıramayan bir durumu da resmeder. Kadın bedeni burada bir savaş alanına, bir işgal alanına dönüşmüştür ve bu işgal yalnızca siyasi değil, aynı zamanda ahlakidir. Dolayısıyla karikatürdeki mizah, yalnızca “komik” bir hamilelik imasıyla sınırlı değildir; aynı zamanda savaş sonrası travmanın, ahlaki panik hâlinin ve kadınların bu panikteki kurbanlaştırılma biçimlerinin de ifadesidir. Bu anlatı, kadınların ahlaki çöküşün hem nedeni hem de taşıyıcısı olarak kurgulandığı dönemin yaygın söylemine işaret eder.


داها تخلیه ایتمه‌ینلر
ماما — آمان یاربی ، بونلر برر ایکیشر تانه عسکر صاقلامشلر . یا میدانه چیقارسه نه یاپاجغم .
قره‌کوز — مراق ایتمه، مراق ایتمه ، اونلرك تخلیه مدتنه داها ایی وقت وار کبی کورونیور !

Şekil 212. Karagöz, S. 1623, 6 Ekim 1923
Daha tahliye etmeyenler
Mama – Aman yarabbi, bunlar birer ikişer tane asker saklamışlar. Ya meydana çıkarsa ne yapacağım.
Karagöz – Merak etme, merak etme, onların tahliye müddetine daha epey vakit var gibi görünüyor!

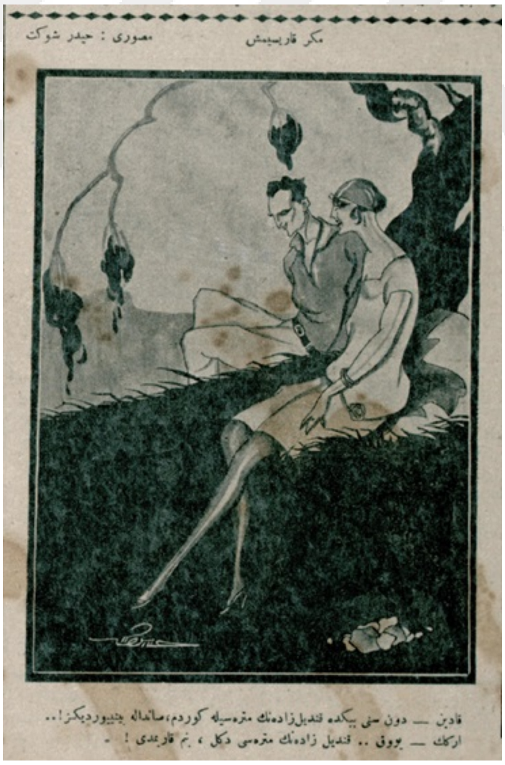
Aşağıdaki karikatür, mizah dergilerinden değil, illüstrasyonlu popüler basında yayımlanmış olmakla birlikte, işgalin ardından kadınların "geri kazanılması" fikrinin hangi milliyetçi ve ataerkil temsil kalıpları üzerinden kurulduğunu çarpıcı biçimde gösterir. Karikatürde, bir Osmanlı erkeği, yanında genç bir kadınla sarılmış halde duran İngiliz subayına seslenmektedir: "Coni! Ben teslim komisyonundanım. Ver bakalım şu bizim eski malları ya!" Bu kısa replikte bile çok katmanlı bir eleştiri gizlidir. Öncelikle kadın, bir "mülk" gibi tanımlanır; bir savaş ganimeti ya da geçici olarak el değiştirmiş bir nesne gibi "eski mal" ifadesiyle anılır. İngiliz subayın yanında yer alan kadının işgal süresince o subayla birlikte olduğu ima edilirken, artık işgal sona erdiğine göre onun da "iade edilmesi" gerektiği iddia edilmektedir. Bu söylem, işgal altındaki kadın bedeninin hem siyasi hem de cinsel bir işgal nesnesi olarak görülmesini gözler önüne serer. Karikatürdeki erkek figürü, milli onurun temsilcisidir. Ancak bu onur, kadının geçmişteki tercihleri ya da iradesi üzerinden değil, onu yeniden "teslim almakla" ölçülmektedir. Kadının kendi bireyliği, özne oluşu yok sayılmakta; onun üzerinden bir “iade süreci” yürütülmektedir. Kadın, burada yalnızca bir “sorun” ya da “kayıp mal” değil, aynı zamanda savaşın “simgesel zafer alanı” hâline gelmiştir.


— جونی !... جونی !... بن تسلیم قومیسیوننده‌یم . ویر باقالم ، شو بزم اسکی ماللری یه !...

Şekil 213. Resimli Gazete, S. 1 – 8 Eylül 1339 [1923]
Coni!... Coni!... Ben teslim komisyonundanım. Ver bakalım, şu bizim eski malları ya!...

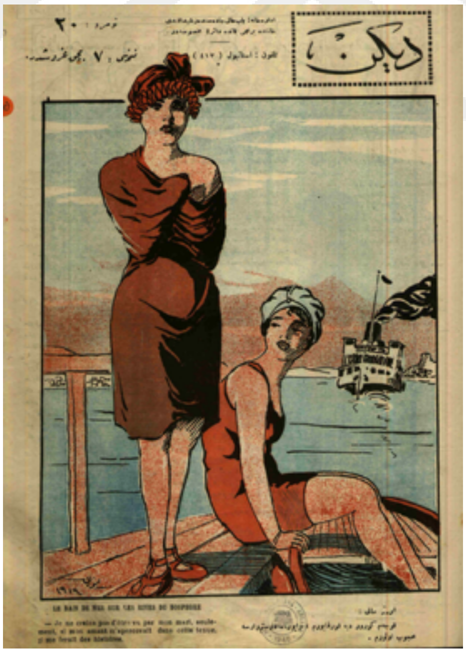
İşgal yıllarında kadınların cinselliği yalnızca fuhuş ya da kamusal alandaki görünürlükleri üzerinden değil, aynı zamanda daha örtük ama bir o kadar da tehditkâr bulunan ilişki biçimleri üzerinden de denetlenmiştir. Bu dönemde özellikle “metreslik” olgusu, sadece bireysel bir tercih değil, milli aidiyetin zayıflaması ve ahlaki çözülmenin bir işareti olarak kodlanmıştır. Metres kadın, aynı zamanda “para düşkünü” ya da “avcı kadın” stereotipleriyle iç içe geçirilmiş hem toplumsal düzeni hem de erkekliği tehdit eden bir figür haline getirilmiştir. Bu üçlü temsil biçimi, mizah dergilerinde sıkça karşımıza çıkar ve kadının hem bedenini hem de davranışlarını denetim altına alma arzusunu görünür kılar.

Akbaba dergisinden yayınlanmış Haziran 1923 tarihli aşağıdaki karikatürde, bir kadın ve bir erkek arasında geçen kısa diyalog, 1920’ler İstanbul’unda cinsellik, evlilik ve metreslik ekseninde şekillenen ahlaki çözülmenin sıradanlaşmış halini çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer. Kadın, muhtemelen sevgilisi olan adama sitemkâr bir tonda, onu bir gün önce Bebek’te başka bir kadınla, üstelik “Kandilzade’nin metresi” olarak bilinen biriyle gördüğünü söyler. Erkek ise bu iddiayı alaycı bir rahatlıkla düzeltir: “Yok, Kandilzade’nin metresi değil, benim karımdı.” Bu cevap, yalnızca bireysel bir aldatma durumunu ya da sıradan bir ilişki çelişkisini değil, daha büyük bir toplumsal çözülmeyi yansıtır. Adamın “karım” dediği kadının toplumca “bir başkasının metresi” olarak tanınması, evlilik kurumu ile metreslik arasındaki sınırların ne denli bulanıklaştığını ortaya koyar. Üstelik adam bu durumdan ne utanmakta ne de gizlemeye çalışmaktadır; tersine, karısının başka bir erkeğin metresi olarak tanınmasından rahatsızlık duymadan bunu normalleştirmektedir. Aynı şekilde, onunla birlikte olan kadın da bu cevabı duymasına rağmen ilişkiyi sürdürmekte, bu da ahlaki yargıların toplumsal olarak nasıl silikleştiğine işaret etmektedir. Dolayısıyla bu karikatür, metresliğin hem yaygınlaştığını hem de sıradanlaştığını vurgular. Evlilik, artık kadının “namuslu” addedilmesi için yeterli bir güvence değildir; aynı şekilde, metreslik de yalnızca gayrimeşru ilişkilerin bir biçimi olmaktan çıkmış, tanınan, bilinen, kabullenilen bir kimliğe dönüşmüştür. Bu yönüyle karikatür, savaş sonrası toplumsal değerlerin altüst olduğu bir şehirde, kadının cinsel kimliğinin erkek söylemiyle nasıl pazarlık konusu hâline geldiğini ve bu ilişkilerin hangi ölçüde meşrulaştırıldığını ironik bir üslupla resmetmektedir.


مكر قاريسيمش
مصوری : حیدر شوکت
قادین — دون سنی بیکده قندیل‌زاده‌نك مترەسیله کوردم، صانداله بنییوردیکز!..
ارکك — یوق .. قندیل زاده‌نك مترەسی دکل ، بنم قاریمدی ! .

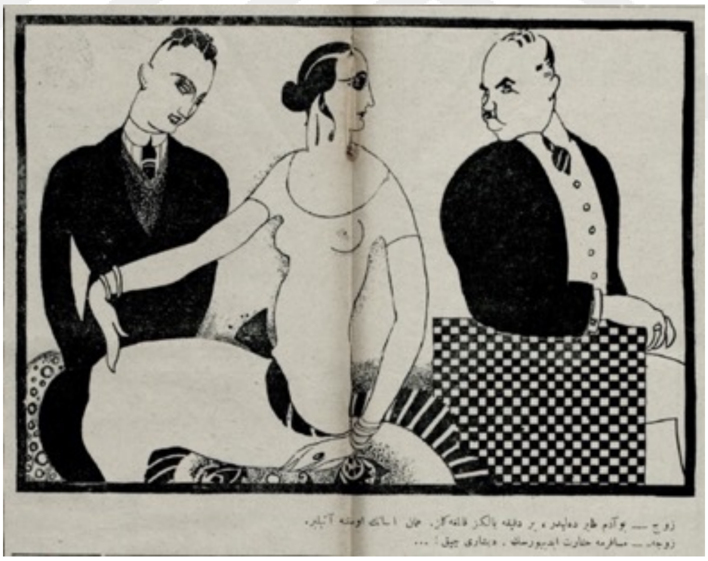
Şekil 214. Akbaba, S. 56, 18 Haziran 1339 [1923]
Meğer karısıymış
Kadın – Dün seni Bebek’te Kandilzade’nin metresiyle gördüm, sandala biniyordunuz!..
Erkek – Yook… Kandilzade’nin metresi değil, benim karımdı!

Diken dergisinin 31 Temmuz 1919 tarihli kapağında yer alan aşağıdaki çizimde, deniz kenarında mayolu iki kadın figürü öne çıkar. Bunlardan biri ayakta durmakta ve diğerine şöyle demektedir: “Kocam görür diye korkmuyorum, vapurda dostum varsa mahcup olurum.” Kadının bu sözü, hem evlilik kurumunun içinin boşaltıldığını hem de ahlaki normların yerini aleni bir çifte standardın aldığını gözler önüne serer. “Orta malı” başlığı altında verilen bu ifade, kadının cinselliğinin kamusal alana açıldığını ve bireysel sadakatin artık toplumsal bir ahlaki beklenti olmaktan çıktığını hicveder. Kadının kocasına sadakatini önemsememesi, buna karşılık “dostuna” karşı mahcup olmayı daha fazla dert etmesi, geleneksel ahlak düzeninin ters yüz olduğunu yansıtır. Burada dost figürü, kadının duygusal ya da cinsel ilişkide bulunduğu evlilik dışı bir partnerdir ve onun nezdinde “saygınlık” daha fazla önem taşımaktadır. Karikatürde kadının mayolu bedeni ve deniz kenarında konumlanışı da tesadüfî değildir. Savaş sonrası İstanbul'da modern yaşam tarzının görsel sembolleri olan plaj, mayo ve kadın bedeninin teşhiri, geleneksel yapının çözülmesini temsil eden imgeler haline gelir. Bu karikatür, metreslik ve toplumsal çözülme başlığı altında değerlendirildiğinde, kadının bedeninin, arzu nesnesi ve denetim alanı olarak hem erkekler arası sembolik bir rekabetin aracı hâline getirildiğini, hem de kadın figürünün alaycı bir dille “herkese ait” bir meta gibi sunulduğunu gözler önüne serer.



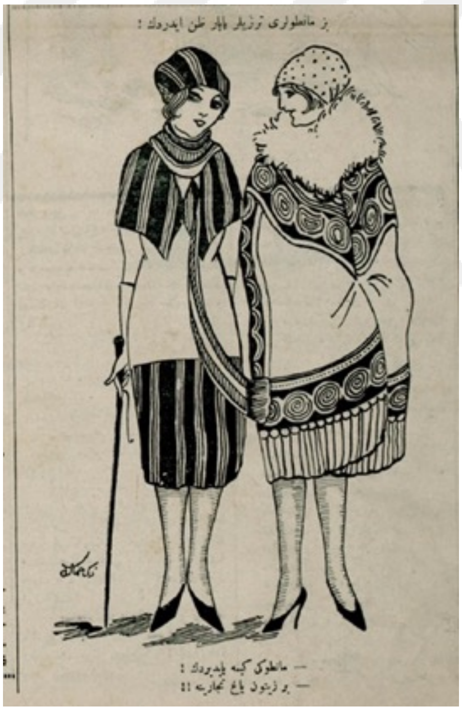
Şekil 215. Diken, S. 20. 31 Temmuz 1919 (Kapak)
Orta Malı:
Kocam görür diye korkmuyorum, vapurda dostum varsa mahcup olurum.

Kelebek dergisinin 6 Eylül 1923 tarihli aşağıdaki karikatüründe, iki erkeğin arasında duran bir kadın resmedilir. Sağda, kadının arkasında resmedilen adam kocadır ve karısını karşısındaki adam konusunda uyarır; “Bu adam zırdelidir, bir dakika yalnız kalmaya gelmez. Hemen insanın üstüne atılır". Kocasının "zırdelilik" ithamına karşılık, evdeki erkek misafiri koruyarak ona hakaret edildiğini söyleyen kadın kocasını dışarı çıkmaya zorlamaktadır. Kadın figürü, oturduğu yerde kendinden emin bir duruşla merkezde yer alırken, kocası ise pasif ve edilgen bir pozisyondadır. Bu sahne, dönemin ahlaki söylemlerinde "metreslik", "para düşkünü kadın", "avcı kadın" gibi figürlerle eleştirilen kadın tipolojisinin bir uzantısıdır. Kadın, burada artık geleneksel aile içindeki konumundan sapmış, dışarıdan bir erkekle ilişkisi olan ya da en azından ev içindeki iktidar dengesini kendi lehine çevirmiş bir figür hâline gelmiştir. Bu karikatürdeki ironi; ahlaki çöküşün sadece kadınların davranışlarıyla değil, erkeklerin güçsüzlüğüyle ve otoritelerini yitirmeleriyle de ilgili olduğuna işaret eder. Kadının "misafirime hakaret ediyorsun" diyerek erkeğe üstünlük kurması, dönemin erkek merkezli söylemlerinde erkekliğin krize girmesiyle ilgili daha geniş bir toplumsal kaygının ifadesi olarak da okunabilir. Karikatür, bu yönüyle sadece bireysel bir evlilik çatışmasını değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerindeki değişimi ve bunun doğurduğu kaygı hâlini temsil eder.



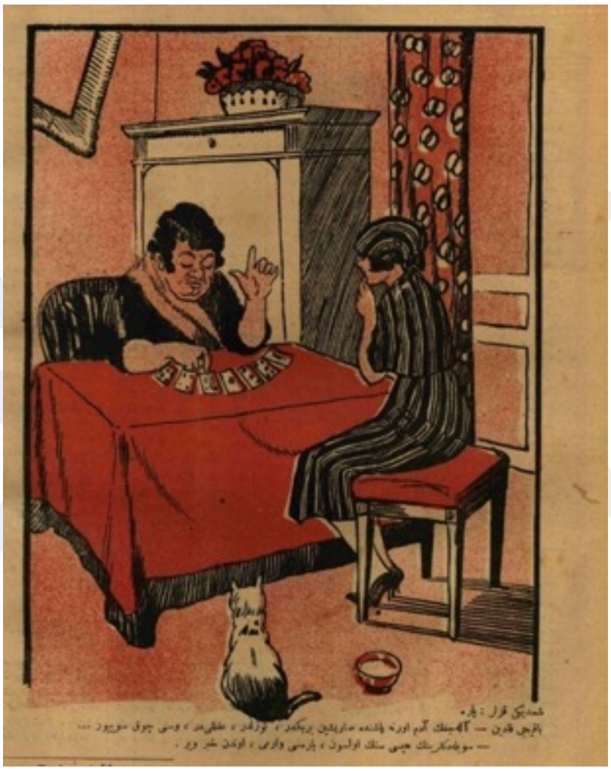
Şekil 216. Kelebek, S. 22, 6 Eylül 1339 [1923]
Zevc – Bu adam zırdelidir, bir dakika yalnız kalmaya gelmez. Hemen insanın üstüne atılır.
Zevce – Misafirime hakaret ediyorsun. Dışarı çık!...

Aydede dergisinin 23 Şubat 1922 tarihli çiziminde, iki kadın arasındaki diyalogda geçen "Mantonu kime yaptırdın?" sorusuna verilen "Bir zeytinyağı tüccarına" cevabı, doğrudan bir terzi ismi değil, bir erkek meslek grubunun zikredilmesiyle beraber, cinsellik ve maddi çıkar ilişkisi arasında kurulmuş ironik bir bağı ima eder. Bu tür söylemler, dönemin mizah basınında sıkça rastlanan "kadın bedeninin bir meta hâline gelmesi" ve kadınların erkeklerin ekonomik gücü karşısında duygusal değil, pragmatik ilişkiler kurduğu yönündeki eleştirinin parçasıdır. Kadının giydiği manto, onun sosyal statüsünün ve tüketim üzerinden tanımlanan modern kimliğinin bir sembolü hâline gelirken, aynı zamanda ahlaki bir şüphenin de nesnesi hâline getirilir. Karikatürde kadınlar modern ve Batılı tarzda giyinmiş, zarif ve şehirli figürler olarak çizilmişlerdir; bu da modernleşme ile gelen görünürlük ve bireysel zevklerin toplumsal muhasebeye nasıl tabi tutulduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bu karikatür, kadınların modern tüketim kültürü içinde nasıl nesneleştirildiğini ve ahlaki değerlere aykırı bir şekilde "hediye alan", "korunan", "beslenen" bireyler olarak konumlandırıldıklarını gözler önüne serer. Metreslik, dolaylı fuhuş ve çıkar ilişkilerine dair örtük bir gönderme içeren, kadın bedeni üzerinden yürüyen ahlak söyleminin ne kadar derinlemesine toplumun her alanına sızdığını açık eder.


بز مانطولری ترزیلر یاپار ظن ایدردك !
— مانطوكی كیمه یاپدیردك ؟
— بر زیتون یاغ تجارینه !!

Şekil 217. Aydede, S. 16, 23 Şubat 1338 [1922]
Biz mantoları terziler yapar zannederdik!
- Mantonu kime yaptırdın?
- Bir zeytinyağı tüccarına!!

Güleryüz dergisinin 15 Aralık 1921 tarihli sayısında yayımlanan karikatürde, fal bakmakta olan bir kadın genç kıza falında gördüğü eş tarifini yapar: "orta yaşlı, sarışın, güzel, akıllı ve seven bir erkek". Ancak genç kız, bu nitelikleri tamamen bir kenara atar ve tek bir kriterle ilgilenir: "Parası var mı, ondan haber ver." Burada karikatürist, para üzerinden kurulan ilişkilerin kadınlar tarafından içselleştirildiğini ima ederken, aynı zamanda savaş sonrası dönemde toplumsal yapıda yaşanan çözülmeye de gönderme yapmaktadır. Karikatürde “şimdiki kızlar” diye işaret edilen genç kızın duyarsızlığı, dönemin muhafazakâr ahlak anlayışına ters düşen yeni bir kadın tipini temsil eder: duygu değil çıkar odaklı, aşk değil ekonomiyle motive olan bir figür... Bu bağlamda kadın, sevilecek değil, satın alınacak bir nesne gibi temsil edilmiştir. Bu tür temsiller, modernleşme sürecinde görünürlük kazanan kadına yöneltilen ahlaki şüphelerin bir uzantısıdır.

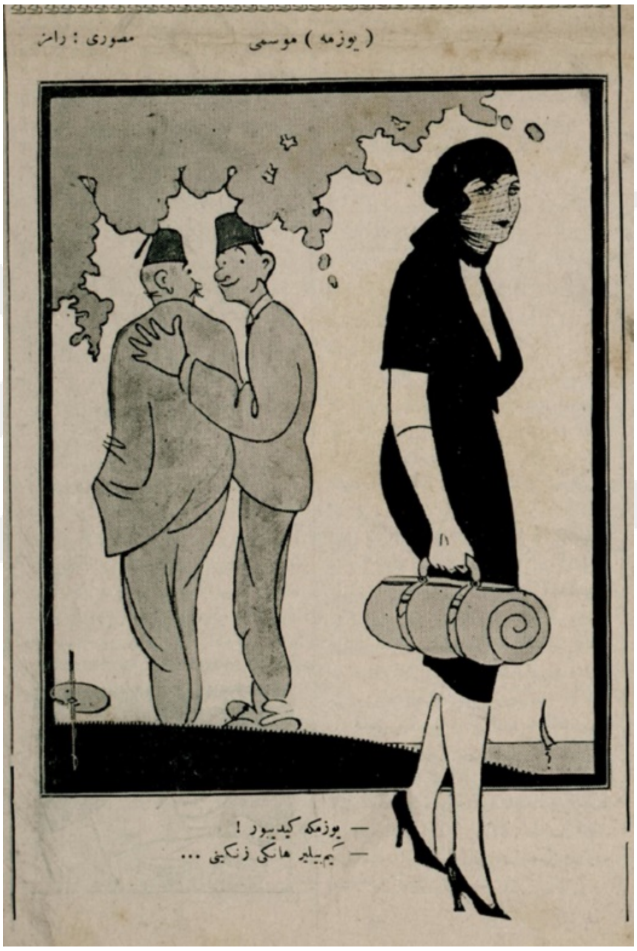


Şekil 218. Güleryüz, S. 33, 15 Kanunuevvel 1337 [1921]
Şimdiki kızlar: Para

- *Bakıcı kadın – Alacağın adam orta yaşında, sarışın bir beydir, güzeldir, akıllıdır ve seni çok seviyor…*
- *Söylediklerinin hepsi senin olsun, parası var mı ondan haber ver.*

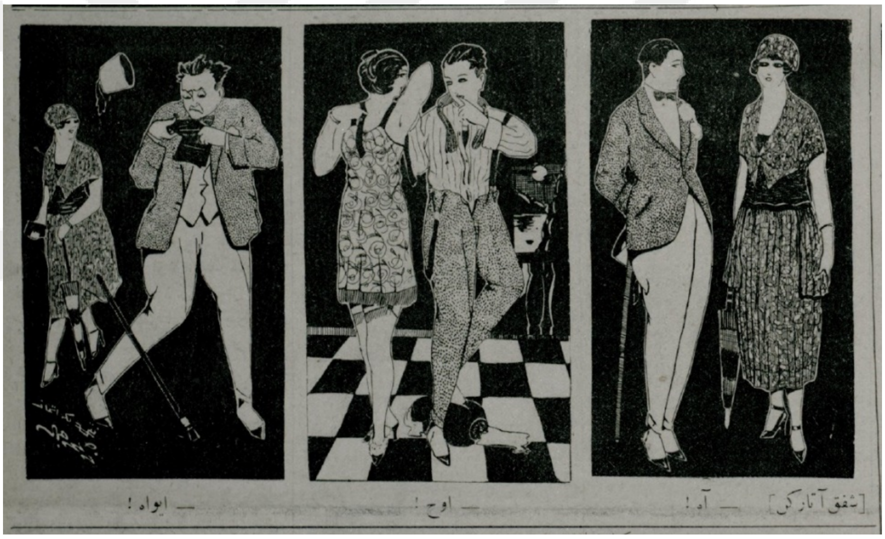
31 Temmuz 1922 tarihli *Aydede* dergisinde yayımlanan “Yüzme mevsimi” adlı çizimde, plaja gitmek üzere mayo ve havlusunu almış genç bir kadın yürürken, arka planda iki erkek onu süzmekte ve erkeklerden birinin “Yüzmeye gidiyor” sözüne karşılık diğeri, “Kim bilir hangi zengini…” demektedir. Kadının yüzmeye gitmesi, burada yalnızca fiziksel bir aktivite değil; bedenin sergilenmesi, arzunun tetiklenmesi ve maddi ilişkilere dair bir ima aracıdır. Kadının eylemi değil, erkeğin varsayımı merkez alınmıştır. Kadın ne yaparsa yapsın, erkek fantezisinde zengin bir adamla ilişkilendirilmekte; kadın pasif değil, bilinçli bir “avcı” gibi konumlandırılmaktadır.

Kadının bedenine yönelik bu türden anlam yüklemeleri, dönemin toplumsal cinsiyet algısını ve özellikle çalışan, dışarıda bulunan, spor yapan modern kadın figürüne yönelik ahlaki paranoyayı yansıtır. Modern kıyafetler içinde ve tek başına yürüyen kadın figürü, dönemin gözünde bir tehdit ya da çözülmenin habercisidir. Bu noktada kadın bedenine yöneltilen yargılar, yalnızca fuhuş ya da ilişkilerle değil; modernleşmenin kendisiyle, kadının kamusal alanda görünür hale gelmesiyle de doğrudan ilişkilidir.


(یوزمه) موسمی
مصوری : رامز
— یوزمکه کیدیور !
— کیم بیلیر هانکی زنکینی ...

Şekil 219. Aydede, S. 61, 31 Temmuz 1338 [1922]
(*Yüzme) mevsimi*
- *Yüzmeğe gidiyor!*
- *Kim bilir hangi zengini…*

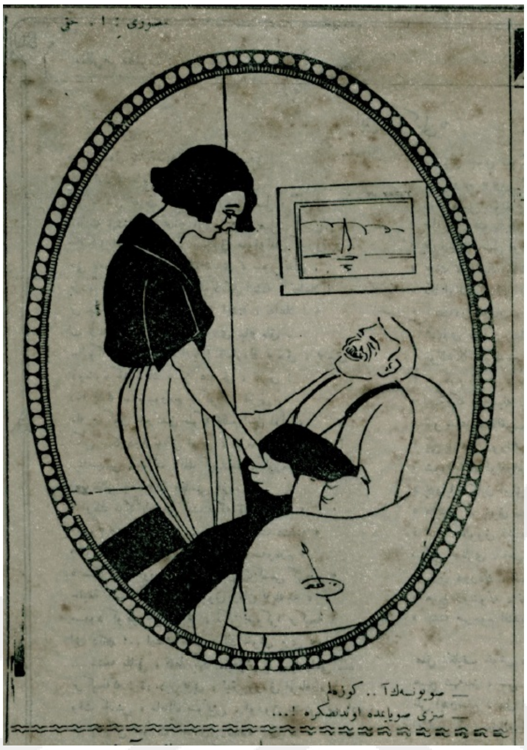
1922 tarihli *Ayine* dergisinde yayımlanan aşağıdaki üç karelik karikatür, dönemin kadın cinselliğine yönelik ahlaki kaygılarını, toplumsal dönüşümün erkek algısı üzerindeki etkilerini ve cinsellik-para ilişkisini hicveden keskin bir örnektir. Sağdan sola doğru sıralanan kareler, sırasıyla “Ah!”, “Oh!” *ve* “Eyvah!” başlıklarıyla bir ilişki zincirini ironik biçimde görselleştirir. İlk karede kadın ile erkek sokakta karşılaşır; "Ah!" başlığı, deyim yerindeyse "çarpılma" anına, erkeğin kadından etkilenmesine işaret eder. İkinci karede çift bir aradadır, mahremiyet içeren bir yakınlaşma yaşanır; "Oh!" ifadesi bu fiziksel ilişkiyle yaşanan hazza gönderme yapar. Üçüncü karede ise kadın uzaklaşırken erkek cüzdanını kontrol etmektedir: "Eyvah!". Bu kare, cinsel ilişkinin ardından erkeğin soyulduğunu fark etmesine işaret eder. Bu anlatı, dönemin yaygın "avcı kadın" ve "para düşkünü kadın" temalarının görsel bir temsilidir. Kadın yalnızca cinselliğini kullanan değil, aynı zamanda erkekleri maddi olarak sömüren bir figür olarak çizilir. Cüzdanın boş çıkması, yalnızca kişisel bir mağduriyeti değil, aynı zamanda modern kadına duyulan güvensizliği ve erkek egemen ahlaki otoritenin sarsılışını temsil eder. Karikatür, kadının özgürce hareket edebildiği kent hayatını, ahlaki bir çözülmenin mekânı olarak sunarken; erkek kimliğini de aldatılmış, soyulmuş, pasifleştirilmiş bir mağdur konumuna yerleştirir.


[شفق آثارکی]
— آه !
— اوح !
— ایواه !

Şekil 220. Ayine, S. 63, 1 Teşrinisani 1338 [1922]

- Sağdan; *Ah!* *Oh!* *Eyvah*!

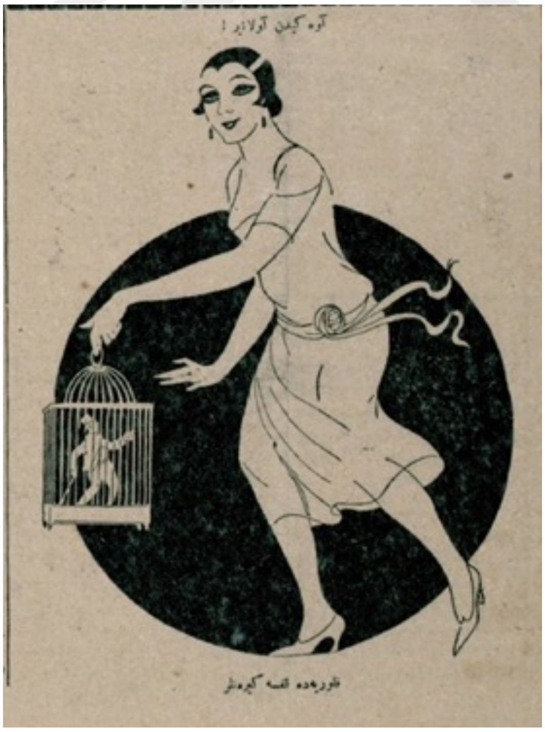
Ocak 1923 tarihli *Zümrüdüanka* dergisinde yayımlanmış karikatürde yaşlı, varlıklı olduğu ima edilen bir adam genç bir kadına "Soyunsak a... güzelim" diye seslenir. Kadın ise doğrudan ve ironik bir cevap verir: "Sizi soyayım da ondan sonra!.." Burada geçen "soyma" fiili çift anlamlıdır: Hem cinsel bir çağrışım taşır hem de mecazi olarak "parasını alma" anlamındadır. Genç kadının yanıtı, aralarında duygusal ya da bedensel bir yakınlık kurulmadan önce maddi bir beklenti içinde olduğunu açıkça ifade eder. Bu karikatür, "para karşılığı cinsellik" temasını doğrudan işlerken aynı zamanda yaş farkı, güç ilişkisi ve bedensel haz üzerinden kurulan çıkar temelli ilişkileri hicveder. Bu tür görsellerde, kadının hem aktör hem de tehdit unsuru olarak konumlandırılması, mizah yoluyla kadını hedef alan ahlaki söylemlerin yeniden üretildiğini göstermektedir.



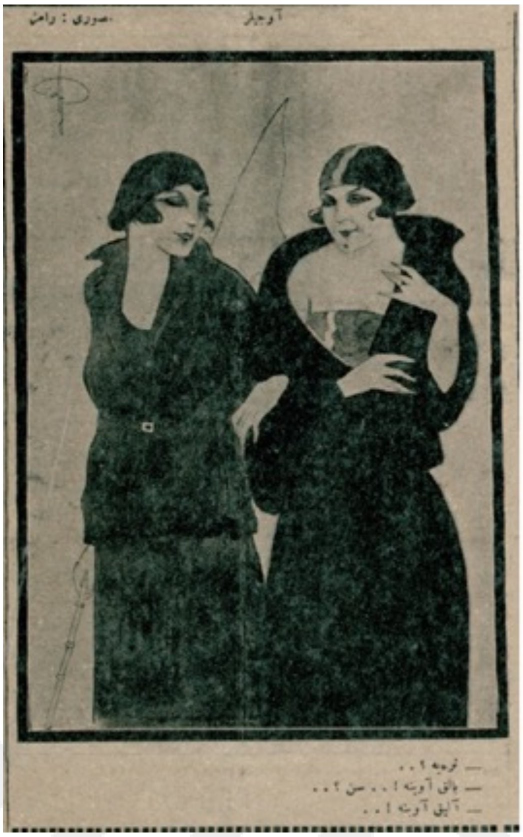
Şekil 221. Zümrüdüanka, S. 2, 15 Kanunusani 1339 [1923]

- *Soyunsak a… güzelim*
- *Sizi soyayım da ondan sonra!...*

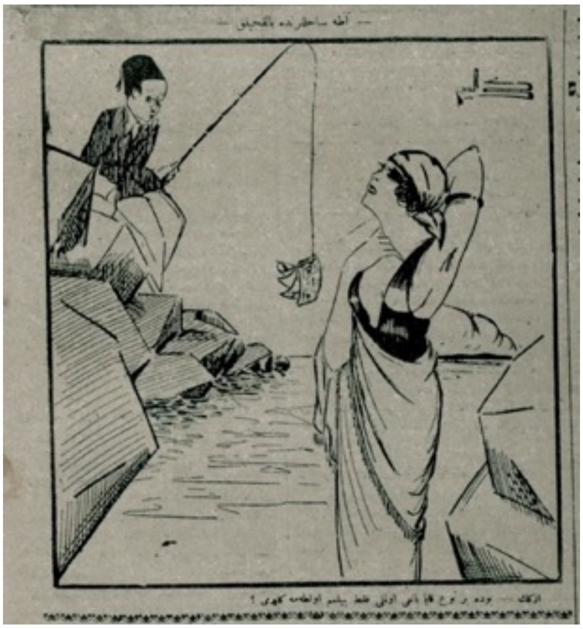
Aşağıdaki üç karikatür, 1920'li yılların İstanbul'unda kadın cinselliğinin toplumda nasıl algılandığına ve bu algının mizah yoluyla nasıl pekiştirildiğine dair oldukça çarpıcı örnekler sunmaktadır. "Florya'da kafese girenler" adlı ilk karikatürde, genç ve alımlı bir kadın, bir kafesi elinde tutmakta ve içinde bir erkek figürü görülmektedir. Burada kafes metaforu doğrudan bir tuzağa düşürme, özgürlüğün kısıtlanması ve kontrol etme imgesine dönüşmüştür. Kadın cazibesiyle erkeği avlamış, onu kontrolü altına almıştır. Mizah diliyle sunulan bu sahne, kadını bir tür yırtıcı, hatta manipülatif figür haline getirirken, erkekleri pasif ve kandırılabilir konumda gösterir. "Avcılar" adlı ikinci karikatürde ise, iki kadının arasında geçen diyalogda biri "balık avına" çıktığını, diğeri ise "alık avına" çıktığını belirtmektedir. "Alık", hem saflık hem de kolay kandırılabilirlik anlamında kullanılırken, aynı zamanda cinsellikle kandırılabilen erkeklerin ya da belki de kendilerine "av" olacak erkeklerin metaforik adı hâline gelir. Ancak bu karikatür aynı zamanda, erkeklerin de bilinçli şekilde bu "av sahasına" katıldıklarını, yani sadece mağdur değil aktif oyuncular olduklarını da sezdirir. Bu durumu, *Zümrüdüanka* dergisinin 14 Haziran 1923 tarihli sayısında yayımlanan karikatürde açıkça görülür. Ada sahilinde bir erkek karakter, yakınındaki çekici kadına bakarak, “Bu da bir tür kaya balığı olmalı fakat bilmem oltaya gelir mi?” der. Burada, erkek kadını cinselleştirerek nesneleştirmekte ve avcı kimliğini aleni şekilde sahiplenmektedir. Oltaya gelen balık mecazı üzerinden kurulan bu söylem, kadın cinselliğinin bir “av” olarak kurulduğu geleneksel temsillere yaslansa da asıl önemli olan erkeğin bu oyunu kuran taraflardan biri olduğunun altının çizilmesidir. Bu, mizah basınında sıkça ihmal edilen bir boyutu görünür kılar: ahlaki çözülmenin aktörleri yalnızca kadınlar değil, bu düzenin talepkârı erkeklerdir de. Bu üç karikatür birlikte değerlendirildiğinde, kadınların toplumsal rollerine dair yaygın korkular, mizah aracılığıyla abartılı imgelerle görünür kılınmaktadır. Ahlaki çöküntü söylemiyle bağlantılı olarak, kadınların kamusal alanda daha görünür hale gelmeleri, flört etmeleri ya da cinsel özerkliklerini ifade etmeleri “ahlaki tehdit” şeklinde temsil edilmektedir. Bu temsil biçimi, yalnızca kadınların değil aynı zamanda kadın-erkek ilişkilerinin de yozlaşmış, çıkar ilişkilerine dayalı bir zemine kaydığı fikrini pekiştirmektedir. Böylelikle karikatür, kadınları hem “günahkâr” hem de “güç sahibi” olarak kurgularken, erkekleri de “saf”, “aldatılabilir” veya “suç ortağı” olarak gösteren ironik bir yapıya bürünmektedir.



Şekil 222. Akbaba, S. 77, 30 Ağustos 1339 [1923]
Ava giden avlanır!
Florya’da kafese girenler


تصویری : رامز
آوجیلر
— نره‌یه ؟..
— بالق آوینه !.. سن ؟..
— آلیق آوینه !..

Şekil 223. Akbaba, S. 81, 12 Eylül 1339 [1923]
Avcılar
- Nereye?..
- Balık avıma!.. Sen?..
- Alık avına!..


— آطه ساحللرنده بالقچیلق —

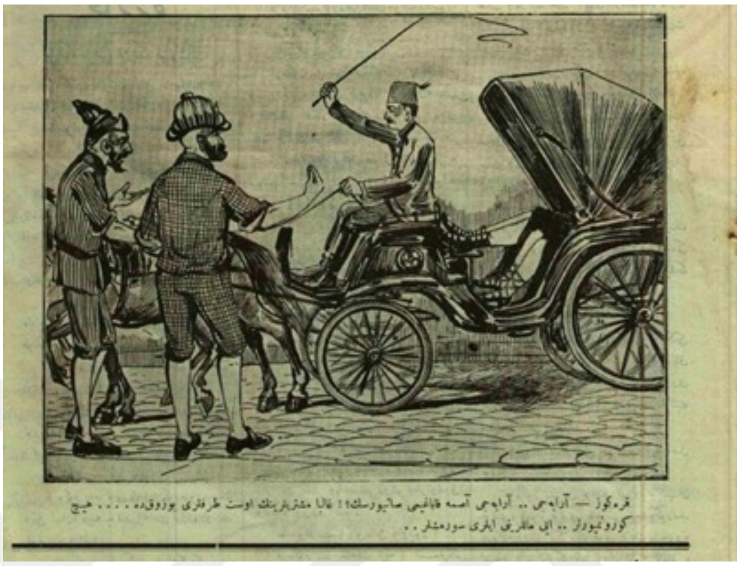
Şekil 224. Zümrüdüanka, S. 45, 14 Haziran 1339 [1923]
Ada sahillerinde balıkçılık
Erkek – bu da bir tür kaya balığı olmalı fakat bilmem oltaya gelir mi?

4.6 Kadın Bedeninin Erotik Temsili ve Ahlaki Çelişkiler

Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele dönemi, önceki bölümlerde de görüldüğü üzere Osmanlı toplumunda köklü sarsıntıların yaşandığı, toplumsal cinsiyet rollerinin ve ahlak anlayışının tartışmaya açıldığı bir zaman dilimidir. Bu çalkantılı yıllarda Osmanlı mizah basını, özellikle karikatürler, değişen toplumsal düzeni hicveden önemli bir mecraydı. Dikkat çekici bir olgu ise, kadın bedeninin bu karikatürlerde kimi zaman erotik bir nesneye dönüştürülmesidir. Dönemin mizah dergilerinde kadın figürü, bir yandan erkek arzusunun hedefi haline getirilirken diğer yandan toplumsal çözülmenin sembolü olarak sunulmuştur. Bu başlıkta, 1914–1923 Osmanlı karikatürlerinde kadın bedeninin erotik temsillerini tarihsel bağlam içinde incelenerek bu temsillerin dayandığı ideolojik anlamlar ve ortaya koydukları ahlaki çelişkiler irdelenmektedir. Karikatürlerdeki eril bakış açısı, kadın bedeninin teşhiri ve kadın imgesinin ironi ile hiciv malzemesi yapılması da bu değerlendirmenin odağında olacaktır.

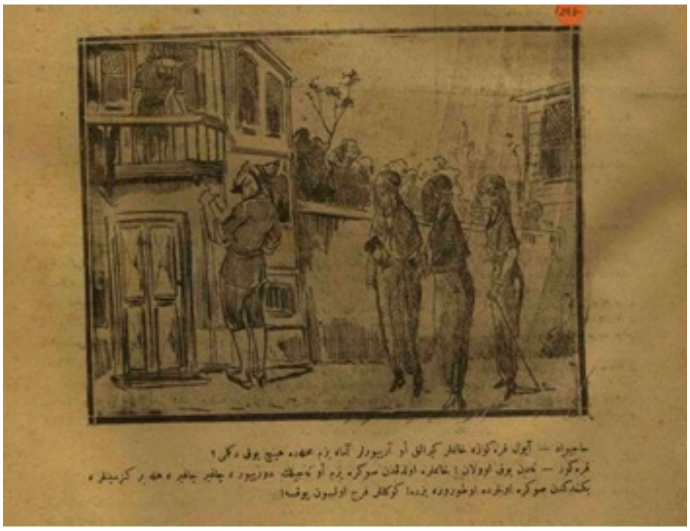
1914–1923 arasında Osmanlı mizah basınında kadın bedeni, giderek artan ölçüde cinsel çağrışımların odağı olarak kurgulanmıştır. Özellikle İstanbul'un işgal döneminde hemen her mizah dergisi, sayfalarında kadınlarla ilgili müstehcen sayılabilecek karikatürlere yer vermiştir. Kadın figürü, geleneksel edep ölçülerinin dışına çıkan bir "nesne" olarak resmedilirken, karikatüristler bunu "ironi", "abartı" ve "nüktedanlıkla" harmanlayarak sunmuştur. Bu dönemde çizilen kadın karakterler çoğu zaman çıplaklığa varan abartılı dekolte kıyafetler, kısa etekler, belirgin vücut hatları ile resmedilir. 1920'li yıllara gelindiğinde karikatürlerdeki kadın tiplemesi, on yıl öncesine kıyasla son derece cüretkar bir görünüme bürünmüştür. On yıl içinde kadın bedeninin temsili, toplumsal değişime paralel biçimde muhafazakarlıktan görece özgür ve "erotik" bir görünüme evrilmiştir.

Haziran 1914 tarihli aşağıdaki *Karagöz* karikatürü, savaş ve mütareke döneminde yoğunlaşacak kadın temsillerinin erotik nesneleştirmesinin erken bir örneğini sunar. Faytonun içindeki kadınlar görünmez kılınırken, *Karagöz*'ün "üst tarafları bozuk" imasıyla vurgulanan tek görünür yerleri bacaklarıdır. Kadının yalnızca bir beden parçasına indirgenmesi, kadın kimliğinin bütünselliğini yok sayarak onu cinsel bir nesneye dönüştürür. Bu temsil, ilerleyen yıllarda mütareke döneminde yoğunlaşacak olan kadın bedeninin parçalı ve cinselleştirilmiş sunumlarının öncülü niteliğindedir. Kadınların görünürlüğünün bacaklara indirgenmesi, hem toplumsal ahlak söylemiyle hem de erkek bakışının arzulayıcı ve aşağılayıcı diliyle iç içe geçmiştir.


قره‌گوز — آراباجی .. آراباجی آصمه قباغنی می صاتیورسک؟! غالبا مشتریلرینک اوست طرفلری بوزوقده . . . . هیچ
گورونمیورلر .. ایی ماللرینی ایلری سورمشلر . .

Şekil 225. Karagöz, S. 625, 24 Mayıs 1330 [6 Haziran 1914]
Karagöz – Arabacı.. arabacı asma kabağı mı satıyorsun?! Galiba müşterilerinin üst tarafları bozuk da… Hiç görünmüyorlar, iyi mallarını ileri sürmüşler…

Bu erotik nesneleştirme, elbette dönemin cinsiyetçi bakış açılarından besleniyordu. Karikatürlerde kadın bedeni çoğunlukla erkek bakışının arzu nesnesi olarak çizilirdi: İnce belli, kalçaları vurgulanmış, makyajlı “vamp kadın” figürleri; yırtmaçlı modaya uygun elbiseler; cilveli bakışlar atan kadın tipleri dönemin mizah dergilerinde sıkça görülmekteydi. Bu görseller, bir bakıma Osmanlı toplumunda yeni ortaya çıkan “Asri kadın” imgesinin mizah yazarlarınca hicvedilmesidir. Bu zengin malzeme sayesinde karikatüristler, kadınlar üzerinden toplumsal değişimi yorumlama olanağı bulmuşlardır. Ancak bunu yaparken kadınları çoğunlukla cinsellik boyutunda ele almış, kadın bedenini mizahın en kolay “malzeme”si haline getirmişlerdir. Örneğin, *Karagöz* dergisinin Ağustos 1920 tarihinde yayınlanan karikatüründe, ev arayan üç genç kadın üzerinden cinsellik iması yapılır. Karikatürde Hacivat “Mahallemizde kiralık ev yok, değil mi?” diye sorduğunda, Karagöz, kadınları görünce fırsatçılıkla “Hanımlar olduktan sonra bizim ev ne duruyor, çağır gelsinler; beğenirlerse onlar da oturur, biz de!” diyerek kadınları kendi evine almayı teklif eder. Bu “esprili” diyalog, kadınların çaresiz durumunu bile erotik bir fanteziye çeviren eril zihniyetini hicvetmektedir.

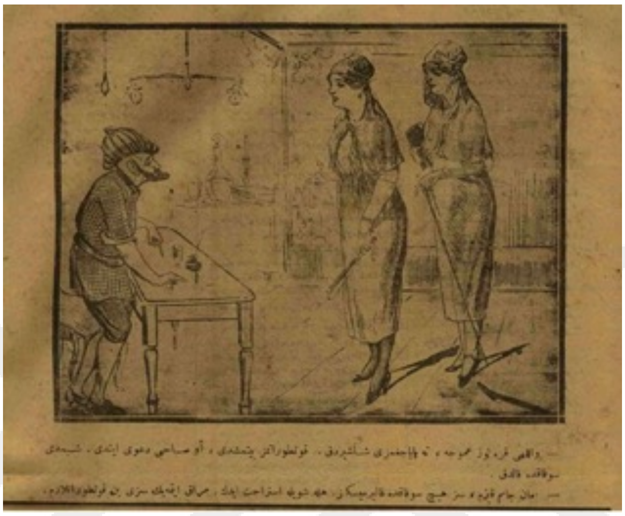


Şekil 226. Karagöz, S. 1298, 18 Ağustos 1336 [1920]
Hacivat – Ayol Karagöz, hanımlar kiralık ev arıyorlar ama bizim mahallede hiç yok değil mi?
Karagöz – Neden yok ulan! Hanımlar olduktan sonra bizim ev necilik duruyor, çağır çağır hele bir gezsinler, beğendikten sonra onlar da oturur, biz de! Gönülleri ferah olsun yoksa!

Karagöz'de aynı zamanlarda yayınlanmış bir diğer karikatürde yine aynı konu işlenmektedir. Karikatürde kontrat süresi biten ve sokakta kalan iki kadın figürü yer alır. Kadınlar, barınacak yer bulamamanın çaresizliğiyle *Karagöz*'e başvurur. *Karagöz* karakteri ise bu durumu fırsata çevirerek kadınlara evinde kalmalarını önerir: "Merak etmeyin sizi ben kontratlarım." Buradaki "kontratlarmak" sözcüğü hem barınma sorununa çözüm sunma hem de cinsel bir ima taşıyan argo bir kullanımı çağrıştırır. Aslında bu iki karikatür, dönemin İstanbul'unda derinleşen "mesken buhranı"na[637] gönderme yapmaktadır ve karikatürde konut problemi gibi toplumsal bir mağduriyet, kadınların yaşadığı yapısal mağduriyetle birleşmiştir. Ancak bu krizin görsel temsilinde, esas olarak iki unsur öne çıkar: kadının savunmasızlığı ve erkeğin arzusu. Karikatür, kamusal bir krizi kadın bedeni üzerinden "hafif" bir fanteziye dönüştürmekte; böylece hem sorunun yapısal niteliğini görünmez kılmakta hem de kadın bedenini arzu nesnesi olarak yeniden üretmektedir. Bu durum, mizahın eleştirel gücünü yitirdiği ve eril bakışın hizmetine girdiği anlardan biridir. Mütareke yıllarında yaşanan “mesken buhranı” gibi yapısal sosyal ve ekonomik bir sorun ev arayan kadın figürü üzerinden cinselleştirilmiş bir mizah anlayışıyla sunulmaktadır. Bu mizah dili, konut sıkıntısına dair sınıfsal ve yapısal gerçekleri görünmez kılmakta, erkek bakış açısından üretilmiş bir fanteziyi “toplumsal mesele”nin yerine ikame etmektedir. Böylece hem sorun basitleştirilmekte hem de kadın imgesi edilgen, nesneleştirilmiş bir biçimde sunulmaktadır.

---

[637] Mütareke yıllarında İstanbul'da "mesken buhranı" diye anılan konut krizi, peş peşe yaşanan büyük yangınlar, Balkan ve Anadolu'dan gelen muhacir akını, Beyaz Rus mültecilerin gelişi ve savaşın yarattığı yüksek enflasyonun birleşmesiyle mevcut konut stoğunun hızla yetersiz hale gelmesinden kaynaklanıyordu. Yeni bina inşaatı neredeyse durma noktasına gelmiş, arsa ve inşaat malzemesi fiyatlarındaki artışla birlikte ev sahipleri kiraları "fahiş" seviyelere çekmiş, buna karşılık büyük bölümü memur ve küçük ücretlilerden oluşan kiracılar ciddi bir barınma kriziyle karşı karşıya kalmıştı. Safiye Kıranlar, bu dönemde artan tahliye davalarını, kiracıların Müstecirîn Müdafaa-yı Hukuk Cemiyeti, ev sahiplerinin ise Mûcirler Cemiyeti çatısı altında örgütlenmesini ve devletin sükna kararnameleriyle kiraları sınırlama girişimlerini, Mütareke İstanbul'undaki mesken buhranının temel dinamikleri olarak değerlendirir. Safiye Kıranlar, "Mütareke İstanbul'unda Konut Sorunu (1918–1922)," *METU Journal of the Faculty of Architecture*, C. 32, S. 2, 2015, s. 99-116.

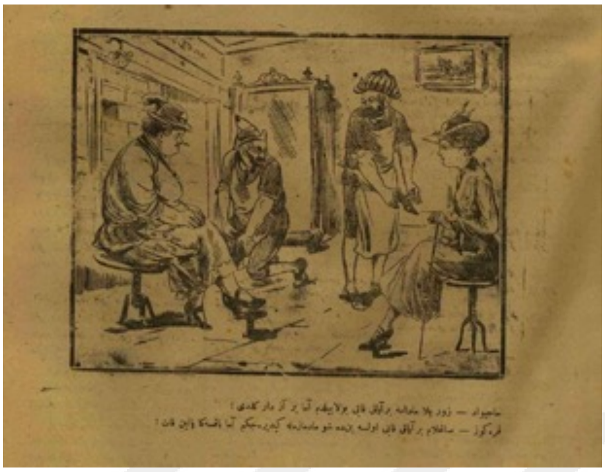


Şekil 227. Karagöz, S. 1289, 17 Temmuz 1336 [1920]
- Vallahi Karagöz amca ne yapacağımızı şaşırdık. Kontratımız bitmişti, ev sahibi ..... etti. Şimdi sokakta kaldık.
- Aman canım kızım, siz hiç sokakta kalır mısınız? Hele şöyle istirahat edin. Merak etmeyin sizi ben kontratlarım.

Bu dönemde mizah basınında kadın bedeni yalnızca erotik bir arzunun nesnesi olarak değil, yanı sıra alaycı, aşağılama içeren söylemlerin de hedefi hâline getirilmiştir. Kadına yönelik cinsiyetçi dil, deyimlerin çarpıtılması, sözcük oyunları ve dolaylı anlatımlarla mizahın merkezine yerleştirilmiş; bu da kadının hem fiziksel hem ahlaki olarak istikrarsız, güvenilmez bir varlık olarak kodlanmasına neden olmuştur.

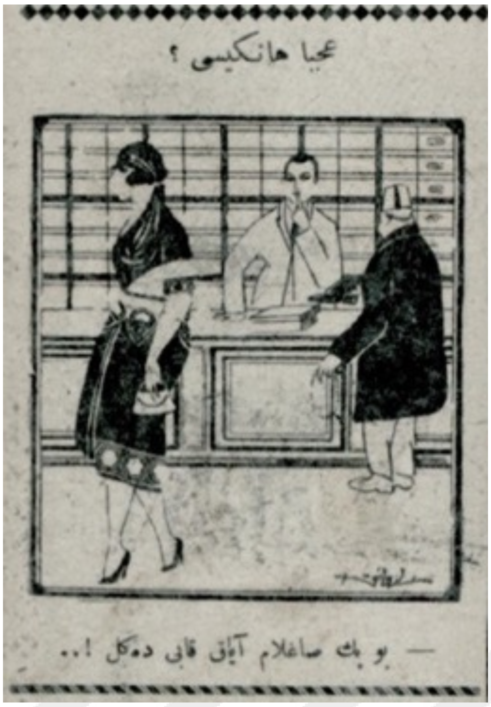
Karagöz’ün 11 Ağustos 1920 tarihli sayısında yayımlanan bir karikatürde, *Hacivat* ve *Karagöz* karakterleri iki kadına ayakkabı giydirmektedir. Karikatürde “madam” ve “matmazel” olarak tanımlanan bu kadınların gayrimüslim oldukları anlaşılmakta, bu bağlamda cinsellik yalnızca bireysel değil, etno-kültürel bir farklılık üzerinden de kurulmaktadır. *Hacivat*, “kilolu” çizilmiş kadına “zor bela ayakkabı bulduğunu”, ancak “dar geldiğini” belirtir. *Karagöz* ise “sağlam bir ayakkabı olsa ben de şu matmazele giydireceğim ama baksana yalın kat” diyerek kadının ayakkabıyı değil, karakterini, hatta dolaylı biçimde cinselliğini “sağlam bulmadığını” ifade eder.

"Sağlam ayakkabı değil" deyimi burada, kadının ahlaki sağlamlığına ilişkin kinayeli bir aşağılama içermektedir. Görünüşte ayakkabı üstünden kurulan bu diyalog, kadın bedenine yönelik cinsiyetçi söylemin taşındığı örtük bir erotizmi barındırır.



Şekil 228. Karagöz, S. 1296, 11 Ağustos 1336 [1920]
Hacivat – Zor bela madama bir ayakkabı bulabildim ama biraz dar geldi!
Karagöz – Sağlam bir ayakkabı olsa ben de şu matmazele giydireceğim ama baksana yalın kat!

Benzer bir kinayeli söylem, *Akbaba* dergisinin 15 Ocak 1923 tarihli sayısında yayımlanan karikatürde de karşımıza çıkar. "Acaba hangisi?" başlığıyla verilen sahnede, modern kıyafetli genç bir kadın ön planda yürürken, elinde ayakkabı tutan müşteri, "Bu pek sağlam ayakkabı değil!" demektedir. Burada da "sağlamlık" kavramı, ayakkabıdan çok kadının cinselliğiyle ilişkilendirilir. Söz konusu deyim, yine kadının ahlaki yeterliliğini sorgulayan ironik bir söyleme dönüştürülür.

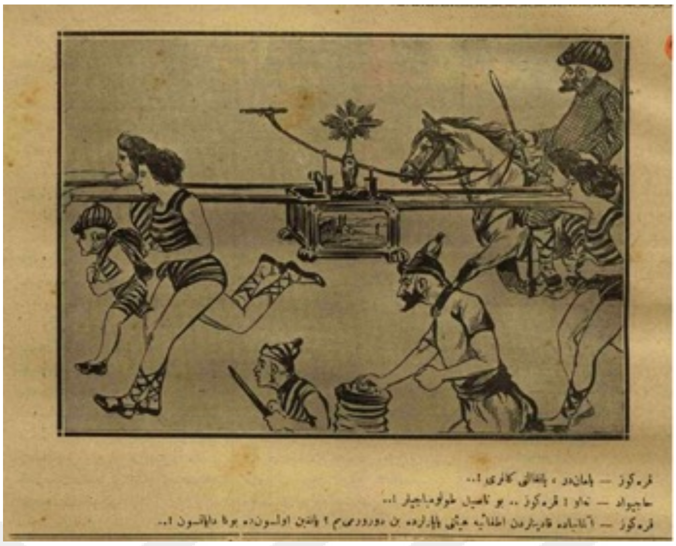

عجبا هانکیسی ؟
— بو پك صاغلام آیاق قابی دکل !..

Şekil 229. Akbaba, S. 12, 15 Kanunusani 1339 [1923]
Acaba hangisi?
Bu pek sağlam ayakkabı değil!..

Bu iki örnek, kadın bedeninin erotikleştirildiği kadar aşağılandığını da ortaya koymakta; mizahın, ahlaki ikiyüzlülüğü yeniden üretmek için nasıl bir mecra haline geldiğini çarpıcı biçimde gözler önüne sermektedir.

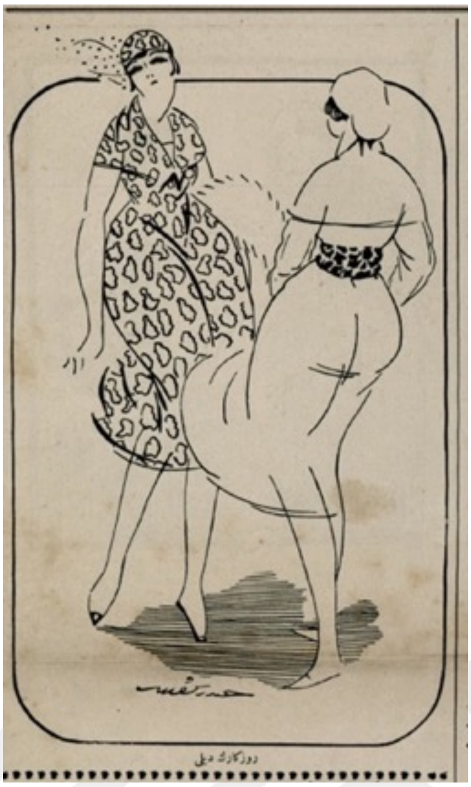
Bu dönemde kadın bedeninin erotik temsiline dair dikkat çekici örneklerden biri, *Karagöz* dergisinin 26 Haziran 1918 tarihli sayısında yer alan ve “tulumbacı kadınlar” teması etrafında kurgulanan karikatürdür. Almanya’da kadınların itfaiyeci olarak görevlendirilmeye başlandığına dair bir haber, bu karikatürde hiciv unsuru olarak işlenmektedir ancak bu haberin aktarımı ciddi bir erotik çerçeveye büründürülerek sunulmaktadır. Karikatürde kadın tulumbacılar, vücut hatlarını açıkça belli eden dar ve kısa kıyafetlerle tasvir edilmiştir. Kadın karakterlerin bedensel hareketleri ve kıyafetlerinin biçimi, erkek bakışıyla şekillendirilmiş erotik bir mizah anlayışını yansıtır.

Karagöz’ün “Yangın olsun da buna dayansın!” repliği, yangını yalnızca gerçek bir tehlike değil, aynı zamanda erotik bir fanteziye dönüştüren bir mecaz olarak işler. Kadın bedeninin bu şekilde mizahi ve erotik bir araç olarak kullanılması, aynı zamanda dönemin toplumsal dönüşümleri karşısında duyulan huzursuzluğu da maskeler. Kadınların kamusal görevler üstlenmesi gibi modernleşme adımları, alaycı ve cinselleştirilmiş imgeler yoluyla erkek merkezli bir mizah anlayışıyla gerilimleri “dengeye getirilmekte”dir.


قره‌كوز — يامان‌در ، پانغالتی گللری !..
حاجیواد — نه او ! قره‌كوز .. بو ناصل طولومباجیلر !..
قره‌كوز — آلمانیاده قادینلردن اطفائیه هیئتی یاپارلرده بن دورورمیم ؟ یانغین اولسون ده بوكا دایانسون !..

Şekil 230. Karagöz, S. 1079, 26 Haziran 1334 [1918]
Karagöz – Yamandır, Pangaltı gülleri!...
Hacivat – Ne o! Karagöz… Bu nasıl tulumbacılar!...
Karagöz – Almanya’da kadınlardan itfaiye heyeti yaparlar da ben durur muyum? Yangın olsun da buna dayansın!...

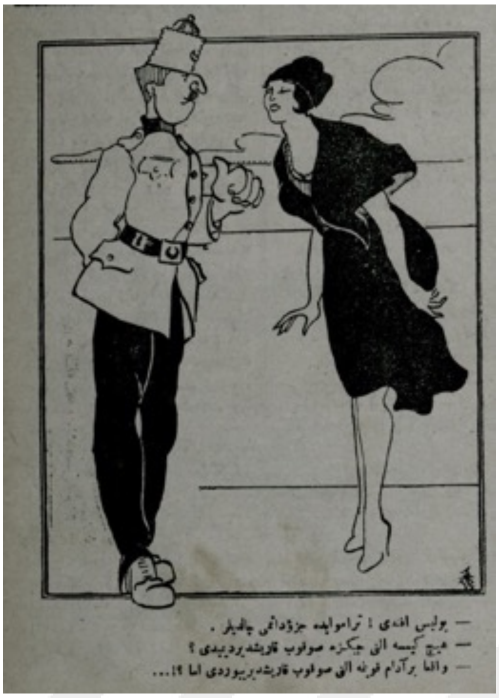
Aydede dergisinde 26 Haziran 1922 tarihinde yayımlanan “Rüzgarın dili” başlıklı karikatür de kadın bedeninin erotikleştirilmiş temsiline çarpıcı bir örnek sunar. Karikatürde, rüzgarın etkisiyle kadının giysisi vücuduna yapışarak kalça ve genital bölgeyi belirginleştirir. Bu görsel dil, bedensel hatları bir erotizm nesnesine dönüştürürken, başlıktaki “rüzgarın dili” ifadesi de çifte anlamlı bir imayla, kadının bedenine dokunan görünmez bir erkek arzusunu temsil eder. “Dil” kelimesi sadece rüzgarın etkisini değil, aynı zamanda cinsel bir dokunuşu çağrıştıran erotik bir metafor olarak işlev görür.



Şekil 231. Aydede, S. 51 – 26 Haziran 1338 [1922]
Rüzgarın dili

Bu tür temsiller, kadın bedeninin doğrudan cinselleştirilmesiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda kadının kamusal varlığına dair bir tehdit algısının mizahla törpülenmesini de içerir. Kadının kamusal alanda görünürlüğü, bu karikatürlerde sıklıkla bedeniyle sınırlanmakta ve erkek bakışıyla anlamlandırılmaktadır.

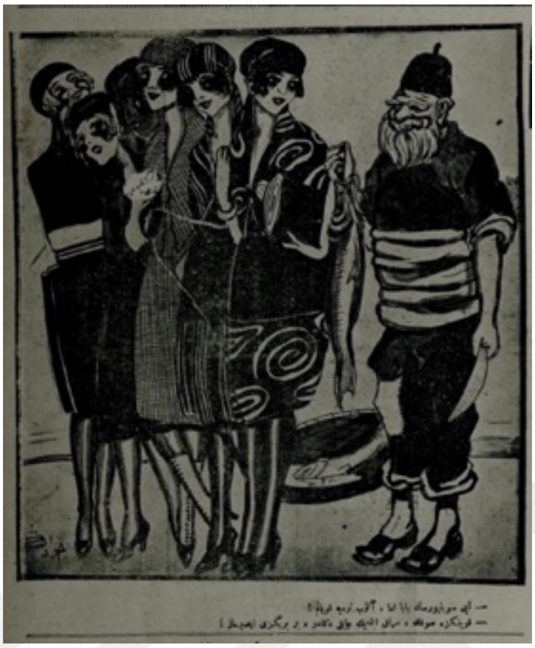
Ayine dergisinde 13 Nisan 1922'de yayımlanan karikatürde genç bir kadın, polis memuruna şikâyette bulunarak "Tramvayda cüzdanımı çaldılar." der. Polis ise "Hiç kimse elini cebinize sokup karıştırdı mıydı?" diye sorar. Kadın ise ciddi bir yüz ifadesiyle "Vakıa bir adam koynuma elini sokup karıştırıyordu ama?!" şeklinde yanıt verir. Diyalog ilk bakışta naif ya da absürt gibi görünse de "koyun" (göğüs çevresi) ve "karıştırmak" fiilinin kullanımı, açık bir cinsel göndermeye dönüşür. Kadının hırsızlıkla ilgili şikayeti, çizimdeki erkeğin bedenine yönelttiği cinsel temasla flulaştırılır; asıl mesele, kadının cinsel alanına girilmiş olmasıdır. Burada, kadının "cebine" değil de "koynuna" el sokulması, özel alanına yönelik bir ihlali temsil ederken, bu ihlal mizah unsuru gibi sunularak sıradanlaştırılır. Karikatür, kadının kamusal mekanda karşılaştığı fiziksel tacizi gülünçleştirmekle kalmaz; bu durumu hem toplumsal eleştiri hem de cinsel mizah malzemesi haline getirir. Böylece kadın bedenine yönelen temas, hem taciz hem de erotik bir fantezi olarak sunulur.


— پولیس افندی ! ترامواىده جزدانمی چالدیلر .
— هیچ کیمسه الی جیبکزه صوقوب قاریشدیردیمی ؟
— واقعا برآدم قوینمه الی صوقوب قاریشدیریوردی اما !؟...

Şekil 232. Ayine, S. 34, 13 Nisan 1338 [1922]
- *Polis efendi! Tramvayda cüzdanımı çaldılar.*
- *Hiç kimse elini cebinize sokup karıştırdı mıydı?*
- *Vakıa bir adam koynuma elini sokup karıştırıyordu ama?!...*

Bu karikatürde olduğu gibi, dönemin mizah anlayışı kadın bedeni üzerinden kurulan cinsellikte hem saldırgandır hem de bunu normalleştirici bir dille temsil eder. Kadınlara yönelik fiziksel sınır ihlalleri, mizah kisvesi altında meşrulaştırılır; böylece ataerkil kültürün hem arzusu hem de tahakkümü yeniden üretilir. *Ayine* dergisi gibi yayınlarda sıklıkla rastlanan bu tarz çizimler, kadın bedenini kamusal alanın potansiyel bir suç mahalline dönüştürür.

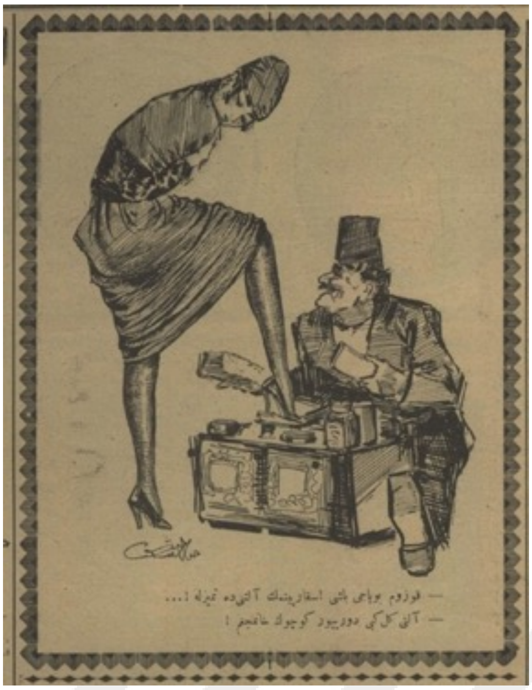
Yine *Ayine* dergisinin 22 Aralık 1921 tarihli sayısında yayımlanan aşağıdaki bir başka karikatürde, elinde balık tutan yaşlı bir balıkçı figürü ve onun karşısında duran genç kadınlar yer alır. Kadınlar, adamın kendilerine uzattığı balığı almakta tereddüt ederken, “Koynunuza sokun merak etmeyin, canlı değildir bir yerinizi ısırmaz” cevabını alırlar. Kadınların yüz ifadelerindeki utanç ve adamın sinsi gülümsemesi, sahnenin cinsiyetçi alt tonunu güçlendirir. Görünürde masum bir alışveriş anı, “koynuna sokmak” gibi çift anlamlı bir ifade aracılığıyla cinsel bir ima içeren diyalogla erotize edilmiştir. Bu anlatım, kadının bedenini arzu nesnesi olarak konumlandırırken, yaşlı erkek figürünü ise fırsatçı bir konuma yerleştirir. Kadınların utanan pasif tavrı, erkeğin cüretkar sözleriyle tezat oluşturarak dönemin eril söylemini pekiştirir. Böylece karikatür, erotizmi gündelik hayatın içine sızdırarak sıradan bir sahneyi dahi kadının bedeni üzerinden kurulan cinsellik imasına dönüştürmektedir.



Şekil 233. Ayine, S. 18, 22 Kanunuevvel 1337 [1921]

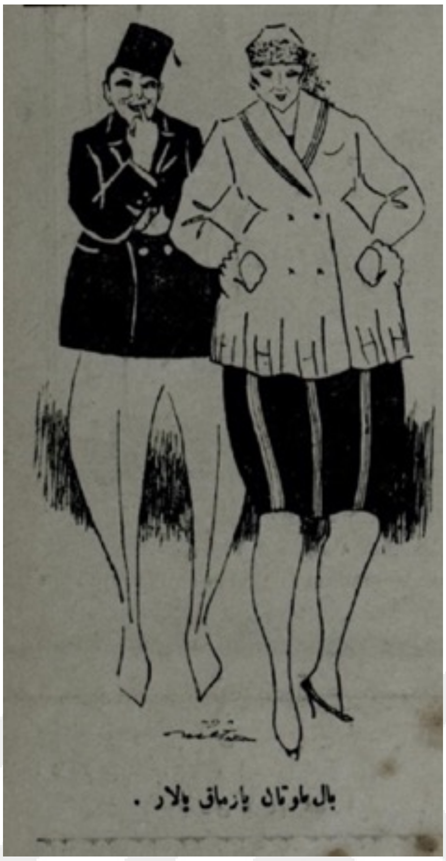
- *İyi söylüyorsun baba ama alıp nereye koyalım?*
- *Koynunuza sokun merak etmeyin canlı değildir, bir yerinizi ısırmaz*!

Akbaba dergisinin 12 Şubat 1923 tarihli sayısında yayımlanan başka bir karikatürde ise hizmet ilişkisi üzerinden kurulan cinsellik iması dikkat çeker. Dizlerini oldukça yukarı çekmiş, etek boyu kısa bir genç kadın, ayakkabılarını boyatan bir pozisyonda resmedilmiştir. Kadın, boyacıdan "iskarpinlerinin altını da temizlemesini" isterken, boyacı "Altı gül gibi duruyor küçük hanımcığım!" yanıtını verir. Buradaki "alt" kelimesi hem ayakkabının tabanını hem de kadının bedeninin aşağı kısımlarını çağrıştıracak biçimde kurgulanmıştır. Karikatür, sınıfsal hiyerarşi içinde yer alan bir hizmetçinin, "müşteri" konumundaki kadına yönelik cüretkar bir sözle erotik bir üst-anlam kurmasına olanak tanır. Kadının vücudu belirgin biçimde teşhir edilerek mizahın cinselleştirilmiş anlatımı yeniden devreye sokulur. Burada hem sınıfsal sınırlar bulanıklaştırılmış, hem de kadın bedeni üzerinden kurulan cinsel çağrışım, mizahın taşıyıcısı haline gelmiştir.


— قوزوم بویاجی باشی اسقارپینلرمك آلتنی ده تمیزله !...
— آلتی كل كبی طوریور كوچوك خانمجغم !

Şekil 234. Akbaba, S. 23, 12 Şubat 1339 [1923]
- *Kuzum boyacı başı iskarpinlerimin altını da temizle!...*
- *Altı gül gibi duruyor küçük hanımcığım!*

Erotikleştirmenin en çarpıcı örneklerinden biri, 1922'de yine *Ayine* dergisinde yayımlanan "Bal tutan parmağını yalar" başlıklı karikatürdür. Bu karikatürde genç bir kadın önde yürürken, arkasındaki erkek onun bedenine imalı biçimde bakmakla kalmaz, ağzına götürdüğü abartılı biçimde uzatılmış orta parmağını yalar (bal tutan parmağını yalar deyiminin müstehcen bir yorumuyla). Sahne açıkça cinsel bir imayı görselleştirir: Erkeğin parmak yalaması, kadının bedenine yönelik oral bir fanteziyi akla getirecek şekilde resmedilmiştir. Kadın figürü ise başı hafif öne eğik, utangaççа gülümseyen yüz ifadesiyle çizilmiştir; bu haliyle tamamen pasif ve nesneleştirilmiş bir durumda, erkeğin eylemine rıza gösterir gibidir. Burada erkeğin cinsel davranışı komik ve "olağan" bir refleks gibi sunulurken, kadın sırf varlığıyla bu davranışı tahrik eden bir obje konumundadır.



Şekil 235. Ayine, S. 37, 3 Mayıs 1338 [1922]
Bal tutan parmağını yalar.

Mizah dergisinin tutumu ise tam bir paradoks içerir: *Ayine* dergisi sayfalarında, kadın bedeninin mizah basınında temsil biçimlerine dair eleştiri yazılarına yer vermiştir. Örneğin; “(Ayine-i Devran)” köşesinde Osman Cemal Mizahta Kadın” adlı yazısında, mizahçılar arasında kadın figürünün neredeyse tek konu hâline gelmesinden yakınır; kadınların sürekli “aldatan eş”, “ihanet eden sevgili” ya da “dekolte bedeni üzerinden erotik bir mizah nesnesi” olarak işlendiğini belirtir. Yazar, bu tür sahnelerin—örneğin yatak odasında dekolte bir kadının yanına yanlışlıkla giren genç erkek ya da bir genç kadının peşine düşen iki erkeğin onu “vakitsiz açılmış çiçek” olarak nitelemesi gibi örneklerin—mizah diye sunulmasını eleştirir. Osman Cemal’e göre bu içerikler, “kadının sırf hayvani cihetlerinden bahs eden” ve giderek “açık saçık resimli gazeteler” çizgisine kayan bir eğilimin göstergesidir.[638] Fakat aynı *Ayine*, bu örnekte ve öncekilerde görüldüğü gibi, ahlaki eleştirme adına bile olsa kadını istismar eden, açık cinsel göndermelerle dolu bir içeriği gülünç ve normal hale getirerek sunabilmiştir. Bu çizim başlı başına bir paradoks oluşturur. Çünkü karikatür hem ahlaki söylemleri yeniden üretir hem de açık bir cinsel göndermeyi komik veya olağan hale getirerek bu söylemi ihlal eder. Bu da dönemin erkek egemen kültüründeki derin çelişkiyi gösterir: Kadın bedenine arzu ile bakılır, onu teşhir eden içerikler üretilir; fakat aynı zamanda "ahlak" adına kadın denetim altına alınmak istenir. Milli Mücadele yıllarının ideolojik atmosferi içinde bu türden görsellerin varlığı, mizah dergilerinin kadın cinselliğini araçsallaştırarak "ahlak" eleştirisi yaptıkları kadar bu ahlaki çöküşün yeniden üreticisi olduklarını da gösterir. Dolayısıyla bu karikatür, ahlak söyleminin sadece içeriğiyle değil, temsil biçimleriyle de çelişkiler barındırdığını açığa çıkarır.

---

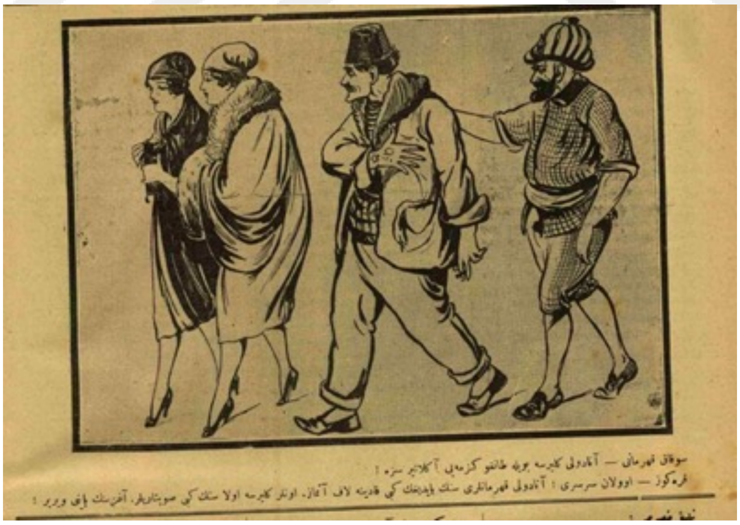
[638] *Ayine*, S. 72, 4 Kanunusani 1339 [1922], s. 2. Yazının orijinali; “(Ayine-i Devran) Mizahta Kadın
Dün mizah ressamlarından biri dedi ki:
-Bana bir mevzu bulsana!..
Biraz düşüneyim de, dedim, bulurum. Yarım saat sonra gel.
Yarım saat sonra geldi:
-Buldun mu?
-Buldum.

Bu ikiyüzlü ve çelişkili tutumun bir diğer örneği ise *Karagöz* dergisinin 11 Kasım 1922 tarihli sayısında yayımlanan bir karikatürde görülür. "Sokak kahramanı" başlıklı çizimde, modern giyimli iki kadın kamusal alanda yürürken, arkadan gelen ve ironik biçimde "sokak kahramanı" olarak adlandırılan bir adam, kadınlara "Anadolu

---

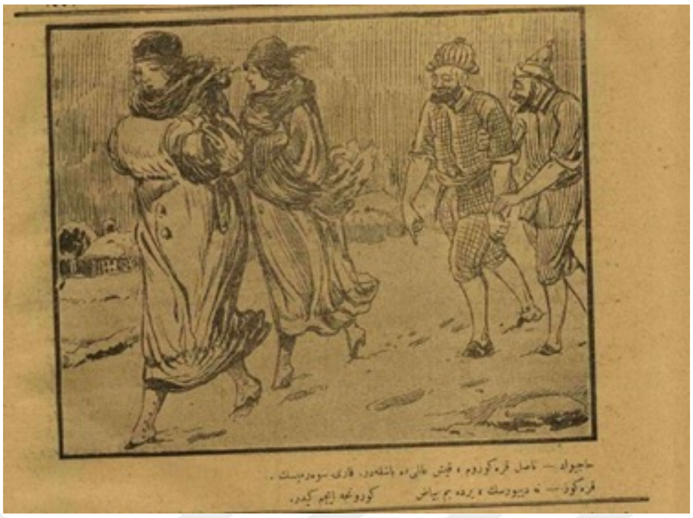
-Söyle bakalım!
Söyledim. Suratını astı. çünkü sujede kadın ve kadına dair bir şey yoktu. Fakat gayet gülünç bir mizah gazetesi için en muvafık bir resim mevzuydu. Beriki biraz mırın kırın ettikten sonra ben, dedi, kendim de bir mevzu buldum.
-Nasıl?
-Bir genç kadın..
-Kafi, dedim, ötesini söyleme!..Ya kocasını aldatacak, yahut aşıkına ihanet edecek değil mi?
-Eh, pekala.. Onu yapınız ve rica ederim, bir daha benden mevzu istemeyiniz.
Filvaki nezih tatlı gülünç olmak bir mizah ressamı ve muharriri için kadın gayet geniş, bitmez tükenmez bir mevzudur. Lakin Avrupa'nın bazı şehirlerinde zengin ve şişman domuz kasaplarının, şarapçıların, aşçıların zevklerini okşamak için çıkan birtakım açık saçık resimli ve yazılı gazeteler gibi mütemadiyen kadından, kadının sırf hayvani cihetlerinden bahs etmek bilhassa bizim bu günkü muhtaç olduğumuz Türk mizahına, Türk zarafetine muvafık mıdır? Sonra, bari bu kabil resimlerde biraz gülünçlük olsa ne ise, o da yok.. Tıpkı şimdiye kadar birçok defalar görmüşsünüzdür: Ortada bir yatak odası, dekolte bir kadın yatmaya hazırlanırken, odasının kapısı açılıp içeriye bir genç giriverir.
-A…Ne işiniz var, bu vakit burada?
-Pardon cicim, beyin odası diye yanlışlıkla buraya girmişim.
Yahut:
Elinde bir demet çiçekle giden bir genç kadın peşine iki genç takılmış, biri diyor ki:
-Vakitsiz açılmış çiçek..
Diğeri kızın kendisini kast ederek ilave ediyor:
-Hayır, tam zamanında açılmış.
Rica ederim bunların mizah neresinde. Gıdıkla da güleyim kabilinden söylenen bu sözlere mizah denilir mi? Ne yazık ki bir senedir Türk mizahı fena halde bu cihete kayıyor ve korkuyorum ki bir sene sonra büsbütün bu yola dökülerek o zaman çıkacak mizah gazetelerinin ismi de kadın budu yahut dilber dudağı gibi şeyler olmasın!" Osman Cemal

gelirse böyle tango gezmeyi anlatır size!” diyerek laf atmaktadır. Bu sözde Anadolu’nun taşıdığı anlam “milli” ve “ahlaki” değerler adına yapılan bir uyarıdır. Ancak *Karagöz* karakteri bu kişiye, “Ulan serseri! Anadolu kahramanları senin yaptığın gibi kadına laf atmaz. Anadolu gelirse evvela senin gibi soytarılara ağzının payını verir!” şeklinde çıkışarak onu susturur. Bu müdahale, Anadolu hareketinin ahlaki yüksekliğini kadınlara yönelik cinsel tacizle yan yana getiren sığ söyleme karşı bir duruş olarak sunulmuştur. Fakat burada gözden kaçmaması gereken önemli bir tezat vardır: Aynı *Karagöz* dergisi, daha önce defalarca kadınlara yönelik küçümseyici, aşağılayıcı ve cinselleştirici karikatürler yayımlamış; kadınların kıyafetleri, kamusal alandaki varlıkları ve özgürleşme talepleriyle alay etmiştir. Dolayısıyla bu karikatürdeki müdahale, bir yandan erkeğin cinsel tacizini mahkum ederken, öte yandan derginin kendi yayın geçmişiyle ciddi bir çelişki içindedir. Kadına yönelik söylemlerde ahlaki duyarlılık sergilerken, aynı zamanda kendi eliyle bu “ahlak”ı ihlal eden bir mizah üretmiştir. Bu durum, dönemin mizah basınında kadın bedeni etrafında örülen söylemlerin içsel tutarsızlığını, hatta bilinçli ya da bilinçsiz bir ikiyüzlülüğü yansıtır. Kadın, hem korunması gereken bir “namus” hem de istismar edilen bir “malzeme” olarak konumlandırılmıştır.



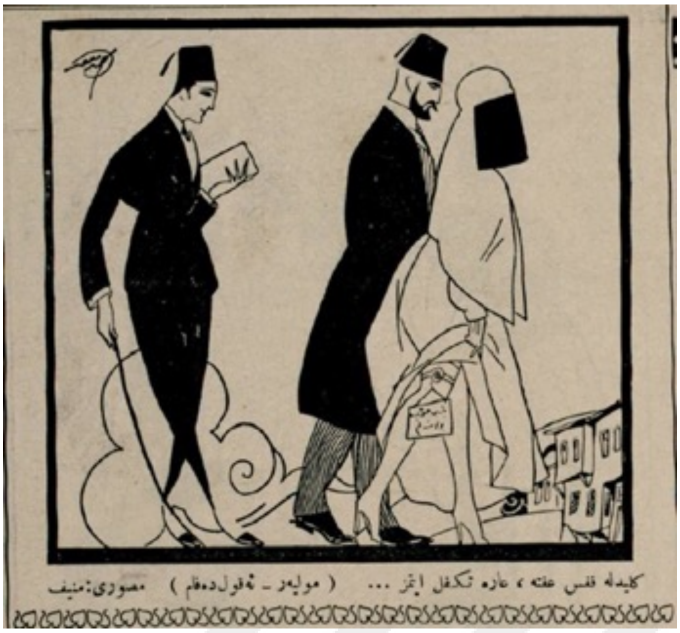
Şekil 236. Karagöz, S. 1529, 11 Teşrinisani 1338 [1922]
Sokak Kahramanı – Anadolu gelirse böyle tango gezmeyi anlatır size!
Karagöz – Ulan serseri! Anadolu kahramanları senin yaptığın gibi kadına laf atmaz. Anadolu gelirse evvela senin gibi soytarılara ağzının payını verir!

Bu nedenle söz konusu karikatür, yalnızca bir sokak tacizine tepki çizimi değil, mizah basının kendi çelişkilerini açığa vurduğu nadir anlardan biri olarak da değerlendirilebilir. Aşağıdaki 11 Ocak 1922 tarihli *Karagöz* karikatürü bu çelişkinin bir diğer örneğidir.



Şekil 237. Karagöz, S. 1442, 11 Kanunusani 1338 [1922]
Hacivat – Nasıl Karagözüm kış alemi de bir başkadır. Karı sever misin?
Karagöz – Ne diyorsun, yer de bembeyaz görünce içim gider.

Kadın modernleşmesi ve kamusal hayattaki görünürlüğü söz konusu olduğunda, dönemin mizah dergilerinin genel tavrı tutarsızdır: Kadın hem arzunun öznesi yapılır hem de ahlaki söylemlerle bastırılmak istenir. Bu tutarsızlık, kadın bedenine yönelik bakışta hüküm süren ataerkil zihniyetin ve mizah yoluyla yeniden üretilen ideolojik çelişkilerin açık bir göstergesidir. Öte yandan, kadın bedeninin erotik nesneleştirilmesi sadece modern giyimli genç kadınlarla sınırlı kalmaz. Dönemin kimi karikatürleri, geleneksel örtülü kadınları dahi benzer bir cinsel obje olarak sunar. Örneğin 1922'de *Aydede* dergisinde yayımlanan bir karikatürde, tamamen peçeyle örtülü bir Osmanlı hanımı kocasının yanında yürürken arkasındaki adama gizlice not iletir; üstelik bu mesajı jartiyerini açık ederek bacağına yapıştırdığı kağıtla iletmektedir. Karikatürist bu sahneyi Fransız yazar Molière'in *Kadınlar Mektebi* oyunundan bir alıntıyla süslemiştir. Buradaki ironi şudur ki, peçeli ve namuslu görünüşlü bir kadın bile aslında gizliden gizliye erotik bir oyun içindedir.


کلیدله قفس عفته ، عاره تکفل ایتمز ... (مولیهر - لەقول دەفام) مصوری: منیف

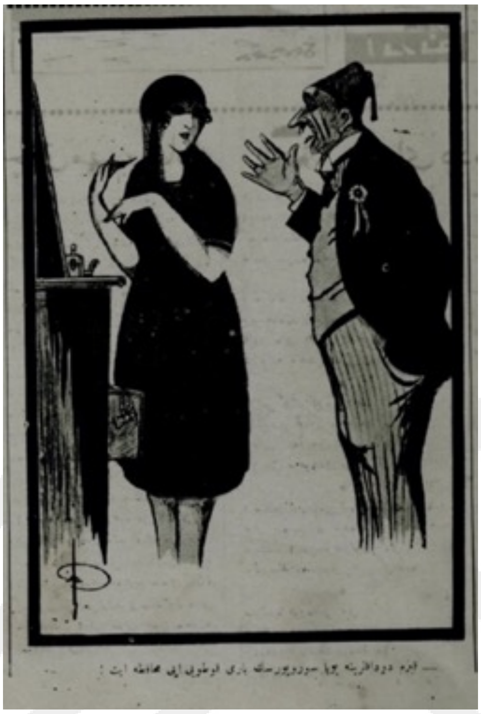
Şekil 238. Aydede, S. 62, 3 Ağustos 1338 [1922]
Kilitle kafes-i afta, âra tekfil etmez… (Moliere - L'école des femmes)
Kadının jartiyerli bacağındaki notta ise; …..da buluşalım” yazmakta.

Bu temsille karikatür, bir bakıma tesettürlü kadını da cinsel bir figür olarak resmeder ve ahlakın görünüşte olmadığını vurgular. Nitekim dönemin yazarlarından Hüseyin Cahit o yıllarda “tesettür, ahlakın garantisi değildir; namus elbiseden değil ruhtan gelir” diyerek benzer bir görüş dile getirmiştir.[639] Ancak mizah karikatürlerindeki ton, “modern” bir kadını savunmaktan ziyade, kadını cinselliğiyle tanımlayan alaycı bir yaklaşımdır. Kadın bedenine dair böylesi “erotik” temsiller, sadece güldürü unsuru olarak kalmaz, aynı zamanda dönemin ahlaki söylemleriyle de sürekli bir etkileşim içindedir. Mizah dergileri bir yandan kadınların özgürleşmesini, toplumsal alanda görünür olmasını konu edinirken –hatta bazen bunu destekler gözükürken– öte yandan kadını özü itibarıyla “nesne” konumunda tutan ataerkil bir bakışı da yeniden üretirler. Bu durum, kadın imgesinin temsiline dair ciddi bir çelişkiyi de beraberinde getirir.

Ayine dergisinde 1922’de yayımlanan bir başka karikatürde, genç bir kadın dudaklarına ruj sürerken, yanında yer alan –muhtemelen babası olan– adam ona şöyle seslenir: “– Kızım, dudaklarına boya sürüyorsun bari kutuyu iyi muhafaza et!” Buradaki “kutu” sözcüğü argo bir ima taşır; kadın bedeninin cinselleştirilmesi, dolaylı fakat oldukça belirgin bir biçimde gerçekleştirilir. Kadının yaptığı gündelik bir eylem, yani makyaj, doğrudan cinsel bir çağrışıma bağlanarak bir denetim nesnesi haline gelir. Bu örnekle birlikte, eril otorite yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda aile içi hiyerarşide de kadının bedenine sınır çizmeye çalışmaktadır.

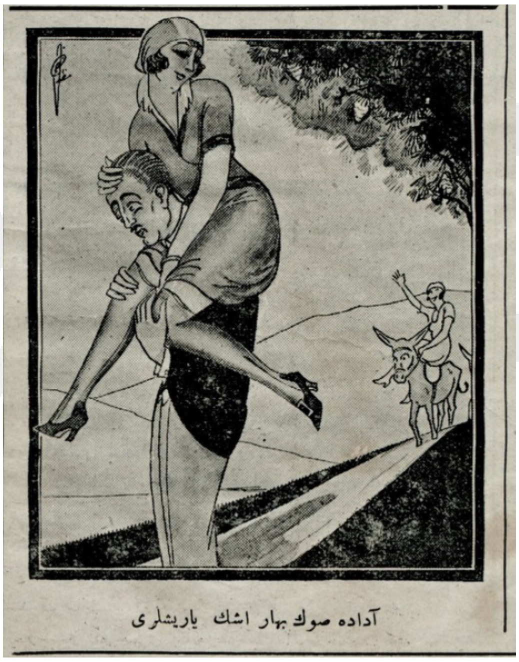
---

[639] Hüseyin Cahit, “Bizde Kadın Meselesi”, *Vakit*, 2 Ağustos 1336. Aktaran; Safiye Kıranlar, “Değişen Kadın Kimliği Üzerine Bir İnceleme: İşgal İstanbul’unda Tesettür,” *Akademik İncelemeler*, C. 2, S. 1, 2007, s. 315.



Şekil 239. Ayine, S. 62, 25 Teşrinievvel 1338 [1922]
– Kızım dudaklarına boya sürüyorsun bari kutuyu iyi muhafaza et!

Kadın temsillerinde erotizm, denetim ve ahlak üçgeninde ilerleyen mizahi yapıların son örneklerinden biri, 20 Eylül 1923 tarihli *Kelebek* dergisinde yayımlanan "Ada'da Sonbahar Eşek Yarışları" başlıklı karikatürde karşımıza çıkar. Bu çizimde ön planda bir erkek, modern giyimli bir kadını omzunda taşımaktadır. Kadın keyifli bir eda ile geriye yaslanırken, adam fiziken zorlandığı açıkça belli olan bir tavırla yürümektedir. Arka planda ise başka bir kadın bir eşeğe binmiş şekilde betimlenmiştir. Bu sahne, yalnızca ada yaşamına ve dönemin yazlık flört kültürüne değil, aynı zamanda erkekliğe dair değişen algılara da ironik bir gönderme içerir. Kadının erkeğin omzunda taşındığı bu sahne, geleneksel cinsiyet rollerini ters yüz eden bir mizah barındırır. Kadın burada hem fiziksel olarak yukarıda konumlanmış hem de hakimiyet ve keyif figürü haline gelmiştir. Erkek ise, sırtında bir yük taşıyan ve bu yükün altında ezilen bir figür gibi resmedilmiştir. Arka plandaki eşeğe binmiş kadın imgesi, ön plandaki adam için bir tür metafor oluşturur: Kadınlar keyifle eşeğe binip sefa sürerken, erkekler bu "eşek" pozisyonuna düşmekte, başka bir deyişle "eşek yerine konmaktadır.” Bu karikatür, 1920’ler İstanbul’unda mizah basınında yaygın olan “Ada sefası” ve yazlık flört temalarını işlerken, kadınların özgürleşen cinselliği karşısında erkeğin yaşadığı kimlik krizini hicveder. Kadınların kamusal alandaki artan görünürlüğü ve cinselliklerini daha rahat ifade etmeleri, mizah dergilerinde sıklıkla bu tür karikatürlerle karşılık bulur. Erkek figür burada artık fail değil, edilgen ve alaya alınan bir konuma itilmiştir. Böylece kadınların “ahlaksızlaşması” ya da “arsızlığı” üzerinden şekillenen ataerkil mağduriyet söylemi devreye girer. Mizah basını, kadınları hem erotik bir nesne olarak sunarken hem de bu özgürlük hallerinin erkekliği nasıl “aşağıya çektiği”ni dramatize ederek bir tür ahlaki panik üretir.


آداده صوك بهار اشك یاریشلری

Şekil 240. Kelebek, S. 24, 20 Eylül 1339 [1923]
Ada’da sonbahar eşek yarışları

Bu karikatürle birlikte, kadın bedeni üzerinden kurulan erotik temsillerin yalnızca bir güldürü unsuru değil, aynı zamanda erkek kimliğinin dönüşümüne yönelik kaygıların da bir ifadesi haline geldiği görülür. Kadınların modernleşmesiyle birlikte erkeklerin düşüşü ve “eşekleşmesi” gülünç bir dille aktarılırken, bu temsiller kadınların kamusal varlığının hala eril tahakküm içinde nasıl denetim altına alınmaya çalışıldığını gözler önüne serer.

Tüm bu örnekler, Osmanlı’nın son döneminde yayımlanan mizah dergilerinin kadın bedeni ve kadın kimliğine dair yaklaşımının süreklilik gösteren bir cinsiyetlendirme stratejisi üzerine kurulu olduğunu ortaya koyar. Kadın bir yandan ahlaki çöküşün ve toplumsal yozlaşmanın sembolü haline getirilirken, öte yandan onun bedeninden yükselen cinsel çağrışımlar mizahın temel malzemesi olarak kullanılır. Mizah basını, kadın imgesini biçimlendirirken sürekli bir gerilim içinde hareket eder: Kadını denetlemeye çalışan muhafazakar bir ahlakçılıkla, onu erotik bir gösteri nesnesine dönüştüren eril arzu arasında gidip gelen çelişkili bir tutum sergiler. Bu çelişki, kadınların modernleşme sürecinde kamusal görünürlük kazandığı dönemde, mizah dergilerinde yeniden ve yeniden üretilmiş; kadın hem toplumun dönüşümünün öznesi olarak takdir edilmiş hem de bu dönüşüm bahanesiyle denetlenen, aşağılanan ve cinselleştirilen bir figür olarak resmedilmiştir.

4.7 Kamusal Alanda Görünen Kadına Yüklenen Anlamlar

Toplumsal cinsiyet kuramlarının vurguladığı üzere mekân, kendiliğinden, nötr ya da doğal bir zemin değildir; iktidar ilişkileri tarafından şekillenen ve bu ilişkilerin yeniden üretildiği toplumsal bir üründür. Henri Lefebvre'nin ifadesiyle mekân, yalnızca ekonomik üretim süreçlerinin değil, aynı zamanda iktidar, denetim ve tahakküm biçimlerinin iç içe geçtiği özgül bir toplumsal gerçekliktir. Lefebvre'ye göre mekân, düşünceye olduğu kadar eyleme de hizmet eden bir "aygıt"tır; bu nedenle toplumsal ilişkilerin düzenlenmesi, sınırlandırılması ve yönlendirilmesinde merkezi bir rol oynar. Dolayısıyla Lefebvre'in "mekânın toplumsal üretimi" kavrayışı, mekânın sınıf, iktidar ve güç ilişkileriyle olduğu kadar, bu ilişkilerin bir parçası olarak cinsiyet rejimleriyle de iç içe geçtiğini göstermektedir.[640] Feminist mekân kuramcıları da özel/kamusal alan ayrımının, cinsiyetçi toplumsal düzenin mekânsal karşılığı olduğunu vurgularlar.[641] Kadın ev içiyle, erkek ise kamusal alanla özdeşleştirilmiş; böylece mekân, toplumsal cinsiyet hiyerarşilerini pekiştiren bir araç haline gelmiştir.[642]

Bu kuramsal çerçeve Osmanlı toplumsal yapısında kadın ile mekan arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğunu anlamak açısından önemlidir. Osmanlı toplumunda kadın mekânsal olarak büyük ölçüde evin iç sınırları ve mahrem çevresiyle özdeşleştirilmiş; kadın bedeni ve davranışları, kamusal alanla kurduğu ilişki üzerinden sıkı bir denetime tabi tutulmuştur. "Makarr-ı nisvân" anlayışı çerçevesinde mutfak, avlu, kuyubaşı gibi alanlar kadınlara atfedilen "meşru" mekânlar olarak tanımlanırken, sokağa ve kamusal dolaşıma açılmak toplumsal düzen açısından potansiyel bir tehdit olarak kodlanmıştır.[643] Bu mekânsal ayrım, kadınların gündelik yaşamlarını korunaklı, denetlenen ve sınırları belirlenmiş bir özel alan içinde sürdürmelerini öngören ataerkil bir mahremiyet rejiminin parçasıdır. Ev, kadın için güvenli ve makbul bir alan olarak idealize edilirken; sokak, pazar, kahvehane ve meyhane gibi kamusal mekânlar esasen erkeklere ait kabul edilmiştir.[644] Dolayısıyla kadınların ev dışına çıkışı ancak ekonomik zorunluluk, ailevi sorumluluk ya da toplumsal görev gibi gerekçelerle meşrulaştırılabilmiş; kamusal mekânda görünürlük, sürekli olarak ahlaki ve toplumsal sınırlar üzerinden tartışılmıştır.

---

[640] Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, Çeviri: Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 56-57.

[641] Bkz. Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.

[642] Linda McDowell, *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, s. 12-13.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecinde kadının kamusal görünürlüğü büyük ölçüde beden üzerinden tanımlanmış; kadınlar eğitim, çalışma ve kentsel dolaşım yoluyla kamusal alana dâhil edilmeye çalışılsa da mahremiyet sınırları bütünüyle ortadan kalkmamıştır.[645] Bu tarihsel ve ideolojik bağlam, kadının kamusal alandaki varlığını bir yandan modernleşmenin simgesi olarak yüceltirken, diğer yandan ahlaki bir tehdit olarak konumlandırmıştır. İkinci Meşrutiyet ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde kadınlar kamusal görünürlük alanlarında önemli kazanımlar elde etmiş olsalar da bu görünürlük sürekli olarak denetlenmiş ve ahlaki kodlarla sınırlandırılmıştır. Kadın, sokağa çıktığı anda bile "kadınlığını" temsil eden bir bedene sahip olduğu varsayımıyla, kamusal alanda erkek bakışının nesnesi haline gelmiştir. Bu nedenle mizah basınındaki kadın temsilleri, yalnızca bireysel davranışlara değil, toplumun kadın bedeni üzerinden yürüttüğü ahlaki ve ideolojik tartışmalara da ışık tutar.

8 Eylül 1917 tarihli *Karagöz* dergisinde yayımlanan bir karikatür, kadının kamusal alandaki varlığının nasıl cinselleştirildiğini ve sıradan bir alışveriş sahnesinin bile nasıl cinsiyetlendirilmiş göndermelere açık hâle getirildiğini gözler önüne serer.

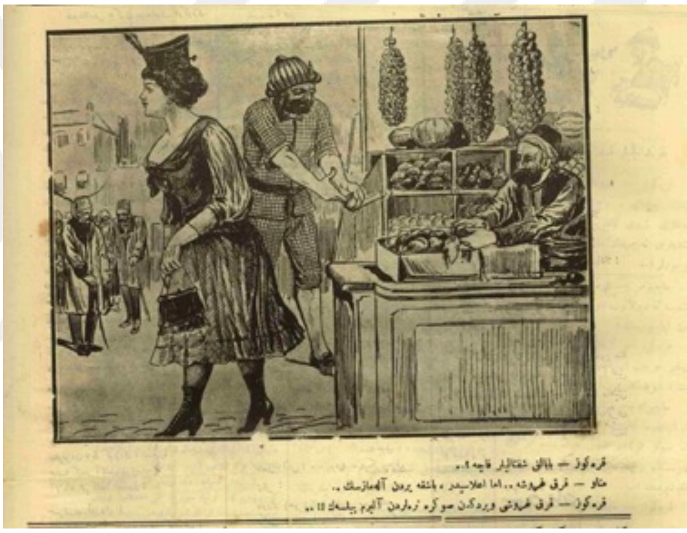
---

[643] Serpil Çakır, "Mekanın Kadınlar Açısından Kurgulanışına Kuramsal ve Tarihsel Süreç İçinde Bakmak", içinde *Kadın ve Mekân: Tutsaklık mı Sultanlık mı?*, ed. Ayşen Akpınar, Turkuaz Yayınları, İstanbul, 2009, s. 133-147.

[644] İrvin Cemil Schick, "Mekânın Cinsiyeti Vardır," içinde *Kentsel Yaşam ve Sürdürülebilirlik*, der. Ebru Erdönmez Dinçer ve Aynur Can, Esenler Belediyesi Şehir Düşünce Merkezi, İstanbul, 2016, s. 95-111.

[645] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem…,* s. 31-31, 70.

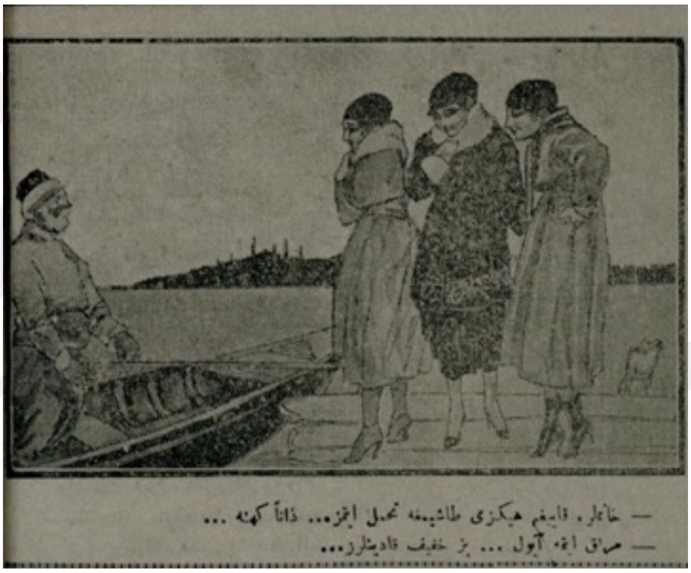
Karikatürde, Karagöz bir manav tezgâhındaki şeftalilerin fiyatını sormakta, manav ise şeftalilerin çok kaliteli olduğunu ve başka yerde bulunamayacağını belirtmektedir. Bu esnada, ön planda modern giyimli bir kadın figürü dikkat çeker. Karagöz'ün "Kırk kuruş verdikten sonra nerelerden alırım bilsen!" şeklindeki cevabı, görünüşte manava yönelmiş gibi dursa da aslında kadına yönelik örtük bir cinsel imadır. Burada şeftali metaforu, kadının bedeniyle özdeşleştirilir; dolayısıyla kamusal alandaki kadın, hem ekonomik hem de cinsel anlamda "satın alınabilir" bir nesne olarak konumlandırılır. Kadının modern görünümü ve çarşı gibi erkek egemen bir mekânda varlığı, onu bu tür imalara açık ve "herkese ait" bir figür gibi kodlayan ataerkil zihniyeti yansıtır. Bu temsil, yalnızca bireysel bir bakış açısını değil, mizahın diliyle yeniden üretilen bir toplumsal tutumu sergiler.


قره‌كوز — بابالق شفتالیلر قاچه؟..
مناو — قرق غروشه.. اما اعلاسیدر، باشقه یردن آلامازسڭ..
قره‌كوز — قرق غروشی ویردكدن صوڭره نره‌لردن آلیرم بیلسه‌ك!!..

Şekil 241. Karagöz, S. 997, 8 Eylül 1333 [1917]
Karagöz – Babalık şeftaliler kaça?
Manav – Kırk kuruşa… Ama alasıdır, başka yerden alamazsın..
Karagöz – Kırk kuruş verdikten sonra nerelerden alırım bilsen!!..

Bu tür çift anlamlı dil oyunları, kadınların kamusal görünürlüğünü yalnızca erotik bir çağrışım alanına çekmekle kalmaz; aynı zamanda "hafiflik" ve "namus" üzerinden bir sınıflandırmayı da besler.

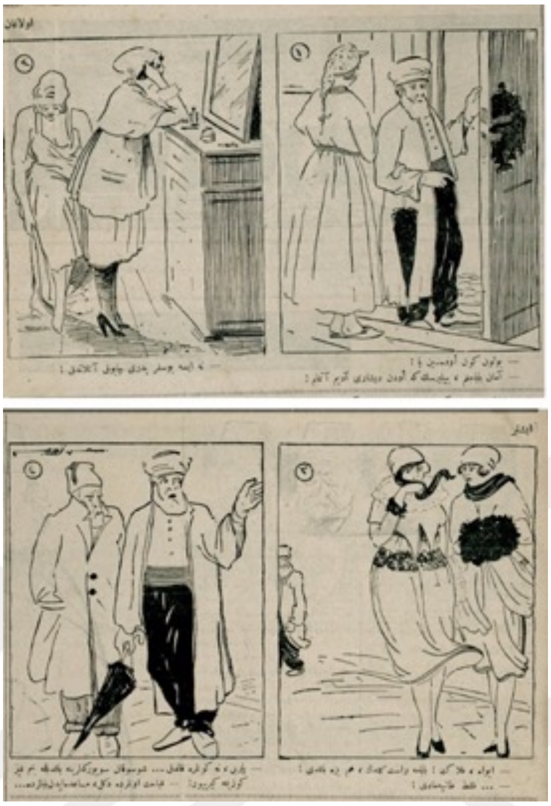
Ayine dergisinin 10 Kasım 1921 tarihli karikatüründe, kayıkla karşıya geçmek isteyen üç modern giyimli kadın betimlenir. Kayıkçı, kayığın eski ve zayıf olduğunu söyleyerek hepsini birden taşıyamayacağını belirtir. Kadınlardan biri ise "Biz hafif kadınlarız." yanıtını verir. Burada "hafif" sözcüğü, hem fiziksel ağırlık hem de ahlaki değersizlik anlamında kullanılır; ama asıl vurgu ikincisindedir. Bu çizimin en çarpıcı yönlerinden biri, ahlaki ithamın kadın karakterin kendi ağzından dile getirilmesidir. Mizahın öznesi ve hedefi olan kadın, burada kendi “hafifliğini” neredeyse alaycı bir rahatlıkla ifade eder. Erkek mizahçı tarafından kurgulanan bir sahnede, kadınlar kendi bedeni üzerinden yapılan cinsel göndermeleri içselleştirmiş ve normalleştirmiş gibi sunulmaktadır. Bu tür bir temsil, eril mizahın kadına yalnızca dışarıdan yöneltilen cinsel imalarla değil, aynı zamanda bu imaların kadınlar tarafından “benimsenmiş” gibi gösterilmesiyle de meşrulaştırıldığını gösterir. Böylece kadının kamusal alandaki varlığı, hem erkek bakışının nesnesi hâline getirilir hem de bu nesneleştirme, kadının dilinden doğrulatılır. Bu durum, mizahın ideolojik gücünü ve toplumsal cinsiyet normlarını yeniden üretme kapasitesini gözler önüne serer.


— خانملر، قایغم هپکزی طاشیمغه تحمل اتمز... ذاتاً کهنه...
— مراق اتمه آیول... بز خفیف قادینلرز...

Şekil 242. Ayine, S. 12, 10 Teşrinisani 1337 [1921]

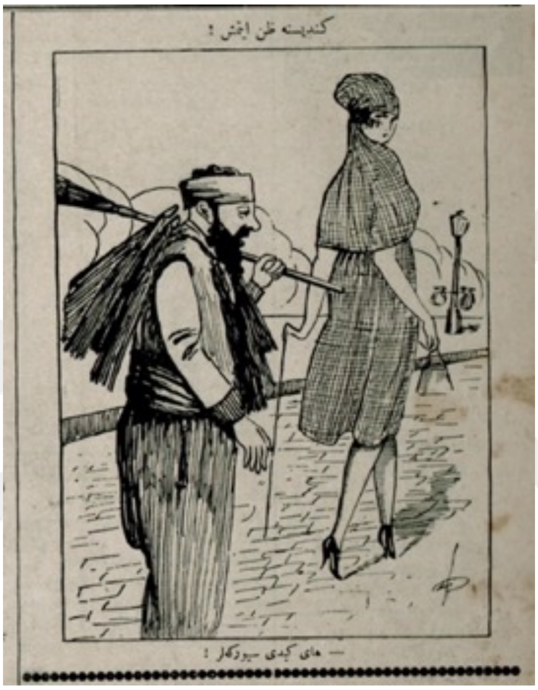
- *Hanımlar, kayığım hepinizi taşımaya tahmil etmez… Zaten köhne…*
- *Merak etme ayol… Biz hafif kadınlarız…*

Aydede’de 2 Şubat 1922 tarihinde yayınlanan Dört kareden oluşan aşağıdaki karikatür, geleneksel aile yapısının çözülüşünü ve kuşaklar arası değer çatışmasını hiciv yoluyla işler. Sarıklı, cübbeli muhafazakâr bir baba figürü, kızının “evden adım atmadığına” inanır. Oysa baba evden çıkar çıkmaz kız, modern kıyafetleriyle dışarı fırlar ve arkadaşlarıyla sokakta dolaşır. Sokakta tesadüfen babayla karşılaşma anında, baba onu tanımadığı için rahatlayan genç kız, aslında görünürlükten değil, tanınmaktan çekinir. Son karede ise bu kızlar “sokak süpürgesi” olarak nitelendirilerek hem kamusal alandaki kadınlar küçümsenir hem de ebeveynleri, özellikle de babalar, bu duruma göz yummakla suçlanır. Karikatür yalnızca bireysel bir yalanı değil, modernleşen kadın figürü üzerinden ataerkil otoritenin erozyonunu, geleneksel düzenin çözülüşünü de ironik biçimde yansıtır.



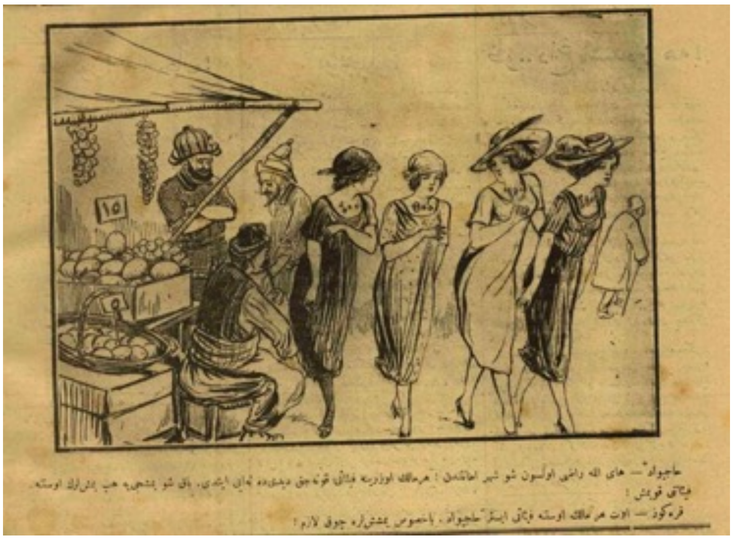
Şekil 243. Aydede, S. 10, 2 Şubat 1338 [1922]
1
- Bütün gün evdesin ya!
- Aman babacığım bilirsin ki evden dışarı adım atmam!
2
- Ne ise bu sefer pederi çabuk atlattık!
3
- Ayol felaket! Babama rasgeldik, hem bize baktı!
- .... Fakat tanıyamadı!
4
- Yarabbi ne günlere kaldık… Şu sokak süpürgelerine baktıkça benim kız gözüme giriyor!
- Kabahat onlarda değil, müsaade eden babalarda….

Aynı konuya örnek başka bir karikatürde *Aydede*'de yayınlanan, 10 Nisan 1922 tarihli karikatürdür. Çizimde süpürge satan adam, ürünü pazarlarken yoldan geçen kadının kendisine bakmasını "süpürge" kelimesine alınması olarak yorumlar... Buradaki ima nettir: sokakta gezen kadın, süpürgeyle özdeşleştirilmekte, yani alaycı bir biçimde "sokakları temizleyen" bir süpürge gibi, aşağı görülen bir varlık olarak sunulmaktadır. Kadının yalnızca orada bulunması bile, hakaretin ve cinselleştirilmiş aşağılama dilinin konusu hâline gelir. Kadın ise bu sözü üzerine alınmış, olmanın verdiği rahatsızlıkla suratını asmış şekilde çizilmiştir. Bu sahnede mizah, kadının sözde “suçluluk psikolojisi” üzerine kuruludur. Bu karikatürde de kadının kendine atfedilen aşağılamayı kabul etme durumu söz konusudur. Erkek figür aslında doğrudan kadına hitap etmez; ama kadının kendisini ima edilen “süpürge” olarak görmesi, toplumda kadınların kamusal alandaki varlıklarının nasıl kolayca cinselleştirilebildiğini gösterir. Mizah, burada kadını doğrudan aşağılamaktan çok, kendi varlığını sorgulatan ve toplumun önyargısını içselleştirmeye zorlayan bir biçimde işler.


کندیسنه ظن ایتمش !
— های گیدی سپورگلر !

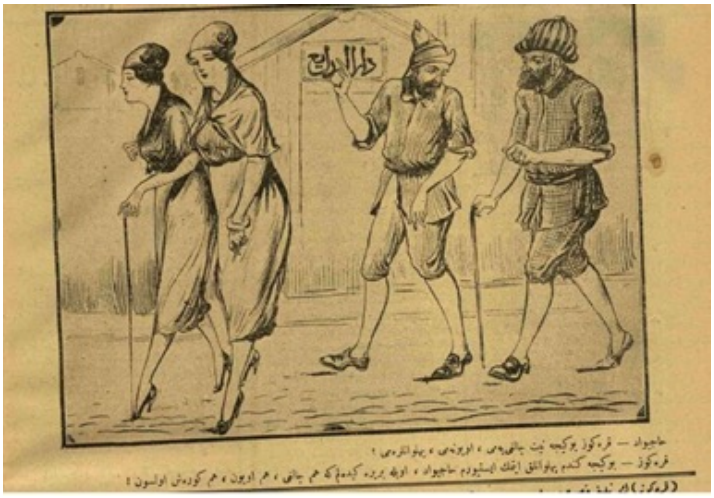
Şekil 244. Aydede, S. 29, 10 Nisan 1338 [1922]
Kendisine zannetmiş!
Hay gidi süpürgeler!

22 Nisan 1922 tarihli *Karagöz* karikatüründe de pazar yerinde geçen bir diyalog aracılığıyla, kamusal alanda modern kıyafetleriyle dolaşan kadınlar doğrudan bir “meta”ya indirgenir. Belediye zabıtasının her ürünün üzerine fiyat etiketi koyma kararına atıfla, *Karagöz*, “Evet her malın üstüne fiyat ister Hacivat, bahusus yemişlere çok lazım!” diyerek kadınları ima eder. Burada “yemiş” kelimesi hem meyve anlamıyla hem de cinsel çağrışımıyla çift anlamlılık taşır. Kadınların çarşıda görülmesiyle bedenleri pazardaki ürünler gibi sergilenen ve “fiyat biçilen” nesnelere dönüştürülür. Bu, yalnızca cinsiyetçi bir hiciv değil, aynı zamanda kadınların kamusal alandaki varlığını meşrulaştırmayan, tersine onları aşağılayan bir temsildir.



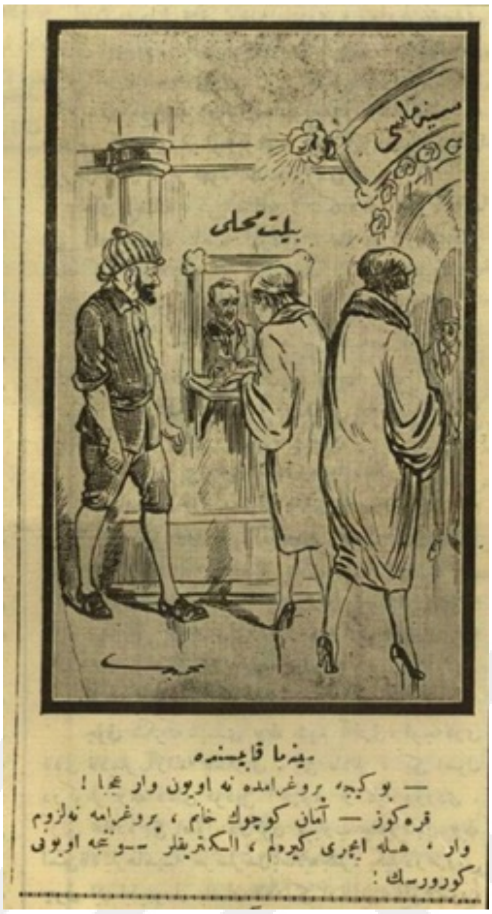
Şekil 245. Karagöz, S. 1471, 22 Nisan 1338 [1922]
Hacivat – Hay Allah razı olsun şu şehremanetinden! Her malın üzerine fiyatı konacak dedi de ne iyi etti. Bak şu yemişçiye hep yemişlerin üstüne fiyatını koymuş!
Karagöz – Evet her malın üstüne fiyat ister Hacivat Bahusus yemişlere çok lazım!

Kadınların kamusal alandaki görünürlüğü yalnızca sokakla sınırlı kalmamış, eğitim ve sanat gibi daha kurumsal mekânlara da taşınmaya başlamıştır. Ancak mizah basınında bu yeni alanlardaki kadın varlığı da sıklıkla cinselleştirilmiş temsillerle karikatürize edilir. Özellikle tiyatro ve müzik gibi sanat kurumları, bu temsillerde kadınların ahlaki sınırları zorladığı alanlar olarak resmedilir. Aşağıdaki karikatürde bu bakış açısının bir örneği yer almaktadır. Karikatürde Karagöz ve Hacivat, tabelasında "Darülbedayi" (İstanbul Şehir Tiyatrosu) yazan bir kurumun önünde konuşurken görülür. Önlerinden geçen iki modern giyimli kadın figürü, doğrudan bu kurumla ilişkilendirilir. *Hacivat*, *Karagöz*'e bu geceki eğlence tercihini sorar: "çalgı mı, oyun mu, pehlivan mı?" *Karagöz* ise, "bu gece kendim pehlivanlık etmek istiyorum*,* öyle bir yere gidelim ki hem çalgı, hem oyun, hem güreş olsun!" diyerek, tiyatroyu kasteder. Bu yanıt, kadınların sanatsal etkinliklere katılımını cinsel bir ima düzeyine indirger. "Pehlivanlık etmek" ifadesi, erkeklik gösterisiyle cinsel anlam arasında kurulan bağlantının altını çizer. Karikatür, sahne sanatlarında yer alan kadınların mesleki kimliğini yok sayarak onları arzu nesnesine dönüştürürken, *Darülbedayi* gibi bir kurum da dolaylı olarak "ahlaki yozlaşma" ile ilişkilendirilir. Bu temsil, kamusal kültürel alanda yer alan kadına yönelik cinselleştirilmiş ve küçültücü bakışı örnekleyen çarpıcı bir örnektir.



Şekil 246. Karagöz, S. 1477, 13 Mayıs 1338 [1922]
Tabelada *Darülbedayi* yazmakta.
Hacivat – Karagöz bu gece niyet çalgıya mı, oyuna mı, pehlivanlara mı?
Karagöz – Bu gece kendim pehlivanlık etmek istiyorum Hacivat, öyle bir yere gidelim ki hem çalgı, hem oyun, hem güreş olsun!

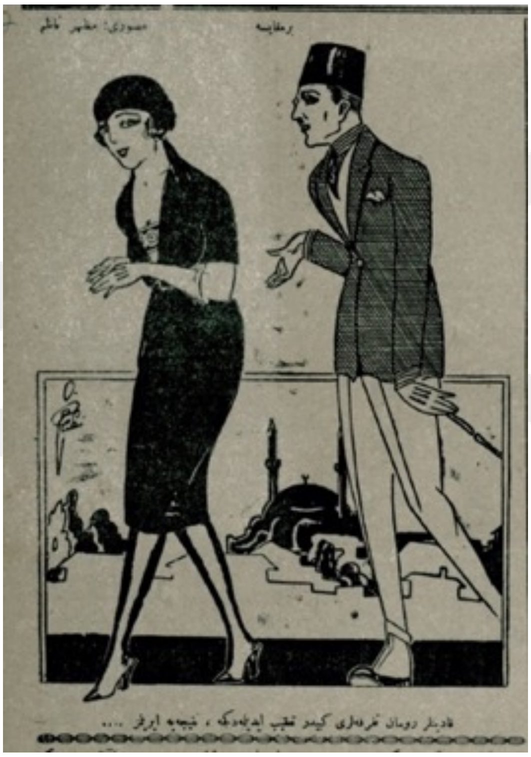
Yine *Karagöz*'de yayınlanan aşağıdaki "Sinema kapısında" adlı karikatür de *Darülbedayi* karikatürüyle aynı anlatı mantığına sahiptir. Bilet gişesinde "Bu gece hangi oyun var?" diye soran kadına Karagöz'ün cevabı yine ima yüklüdür; "Programa ne lüzum var, hele içeri girelim, elektrikler sönünce oyunu görürsün". Bu ifade, sinema salonunu yalnızca bir eğlence mekanı değil, kadın bedeninin karanlıkta teşhir edildiği erotik bir alan olarak kodlar. "Elektriklerin sönmesi" ifadesi, hem sinema salonunun fiziksel karanlığına hem de toplumsal denetimin askıya alındığı bir erotik atmosfere gönderme yapar. Böylece mizah dergisi, kadının modern eğlence alanındaki varlığını ironik bir dille cinselleştirirken, aynı zamanda kamusal görünürlüğünü sınırlandıran ahlaki söylemleri yeniden üretir. *Darülbedayi* karikatüründe olduğu gibi burada da "oyun" ve "kadın" kavramları birbirine karışmış, sanat veya eğlence faaliyetleri kadın bedeni üzerinden okunur hale getirilmiştir. Bu, mizah basınında modernleşmenin yarattığı yeni kamusal alanların nasıl eril arzunun denetim alanına dönüştüğünü gösteren tipik bir örnektir.


سینه ماسی
بلیت محلی
سینما قاپیسنده
— بو کیجه پروغرامده نه اویون وار عجبا !
قره‌کوز — آمان کوچوك خانم ، پروغرامه نه‌لزوم
وار ، هله ایچری کیره‌لم ، الکتریقلر سونجه اویونی
کوروورسك !

Şekil 247. Karagöz, S. 1632, 21 Teşrinisani 1339 [1923]
Sinema Kapısında
Bu gece programda ne oyun var acaba?
Karagöz – Aman küçük hanım, programa ne lüzum var, hele içeri girelim, elektrikler sönünce oyunu görürsün!

Kamusal alanda kadın bedeni üzerinde kurulan denetim mekanizmalarından biri de takip edilme ve sözlü taciz biçiminde tezahür eder. Dönemin mizah dergilerinde sıklıkla rastlanan bu temsiller, kadınların sokakta yalnız başına bulunmalarını, istismar edilebilir bir durum olarak resmeder. Erkek figür, çoğu zaman kadını takip eden, gözleyen ya da doğrudan müdahale eden bir pozisyondadır; bu da onun kadının kamusal mevcudiyeti üzerinde hak iddia etmesine zemin hazırlar. Kadının sokağa çıkması, adeta erkeğe yöneltilmiş bir davet olarak kodlanır. Bu anlayış, yalnızca bireysel bir davranış biçimini değil, aynı zamanda ataerkil zihniyetin toplumsal meşruiyetini pekiştiren bir söylemi açığa çıkarır. Karikatürlerde mizahi bir üslup aracılığıyla sunulan bu takip etme ve sözlü taciz sahneleri, erkek özneyi aktif, kadın figürü ise pasif ve nesne konumunda göstererek eril tahakkümün normalleştirilmesine katkı sağlar.

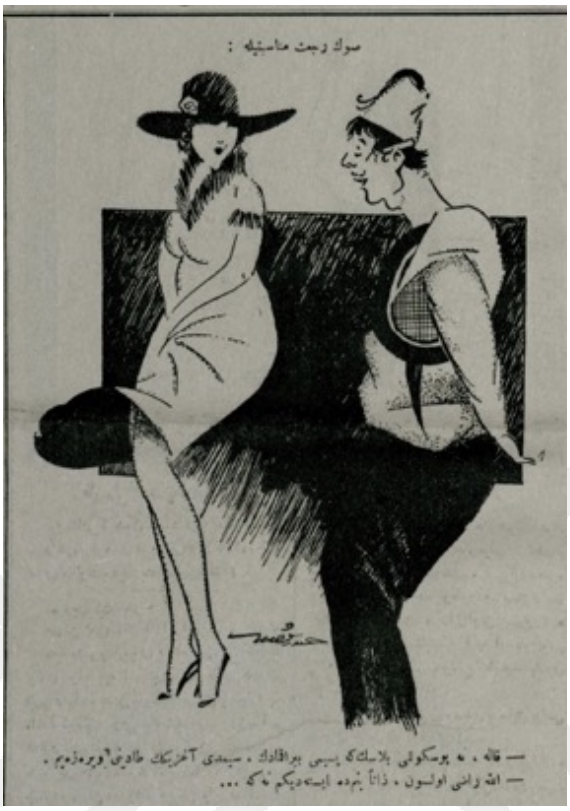
17 Mayıs 1923 tarihli *Zümrüdüanka*'da yayınlanan "Bir Mukayese" adlı karikatürde, modern kıyafetli bir kadın önde yürürken arkasından onu takip eden bir erkek figürü yer alır. Resmin altındaki yazıda, "Kadınlar roman tefrikaları gibidir; takip edilmedikçe neticeye erilemez" ifadesiyle, kadınların ancak takip edilerek "elde edilebileceği" yönünde bir ima yapılır. Kadın, cinsel arzunun nesnesi hâline getirilirken, erkek figür bu arzunun peşinden gitme hakkına sahip, aktif özne rolündedir. Karikatür, takip olgusunu romantik ve doğal bir süreç gibi sunarak, kamusal alanda kadına yöneltilen tacizi normalleştiren bir temsil mantığı üretir.


مصوری: مظهر ناظم
برمقایسه
قادینلر رومان تفرقه‌لری کبیدر تعقیب ایدلمدکچه ، نتیجه ایرلمز ...

Şekil 248. Zümrüdüanka, S. 37, 17 Mayıs 1339 [1923]
Bir mukayese
Kadınlar roman tefrikaları gibidir takip edilmedikçe neticeye erilmez…

26 Temmuz 1922 tarihli *Ayine*'de yayınlanan "Son Ricat Münasebetiyle" isimli ikinci karikatürde, etekleri uçuşan, şapkalı modern kıyafetli bir kadın ile onun hemen arkasında duran erkek figürü yer alır. Kadının telaffuzu ("kele", "verezeyim") onun gayrimüslim (muhtemelen Rum) olduğunu düşündürmektedir. Kadın, "Ne püsküllü belasın ki peşimi bırakmadın simdi ağzının tadını verezeyim" diyerek açıkça rahatsızlığını dile getirirken, erkek "Allah razı olsun, zaten benim de istediğim ne ki" cevabıyla durumu istismar ettiğini alaycı biçimde dile getirir. Burada erkeğin fiziksel sınır ihlali, kadının sözlü tepkisine rağmen, mizah unsuru olarak sunulmuştur. Bu

temsil, eleştirel bir mesafe kurmaktan çok, cinsel tacizin sıradanlaştırıldığı bir bakışı üretir.


صوك رجعت مناسبتيله :
— قله ، نه پوسكوللی بلاسك كه پشمی براقمادك . شيمدی آغزيكك طادينی ويره‌ژه‌يم .
— الله راضی اولسون ، ذاتاً بنمده ايسته‌دیكم نه كه ...

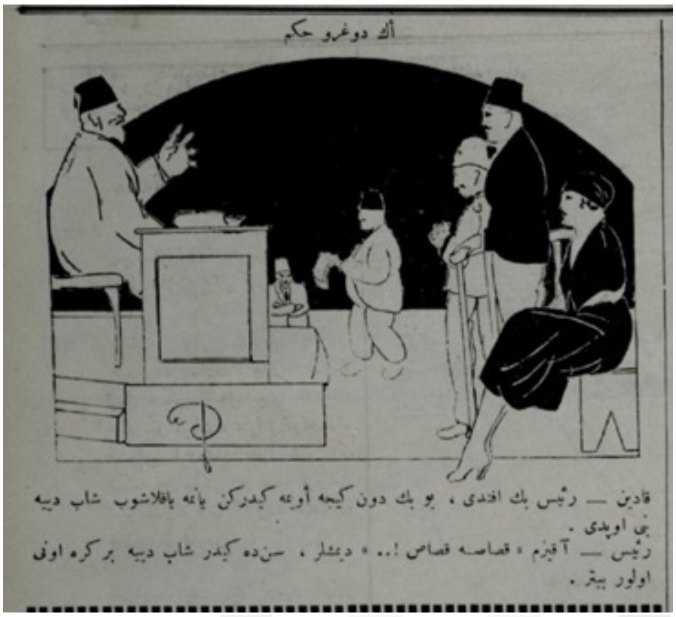
Şekil 249. Ayine S. 49, 26 Temmuz 1338 [1922]
Son ricat münasebetiyle

- *Kele, ne püsküllü belasın ki peşimi bırakmadın, simdi ağzının tadını verezeyim*
- *Allah razı olsun, zaten benim de istediğim ne ki…*

Her iki karikatürde de kadınlar kamusal alanda cinsel nesneye indirgenmiş; erkekler ise takip eden, söz söyleyen, bedenle temas kuran aktif özneler olarak resmedilmiştir. İlk karikatürde takip, edebi bir mecazla romantize edilirken, ikinci karikatürde fiziksel taciz doğrudan ve arsızca temsil edilmektedir. Üstelik erkek figürlerin sınıfsal ve kültürel temsilleri de bu eril hakkı pekiştirici biçimde kurgulanmıştır. İlk karikatürdeki erkek, takım elbisesi, bastonu ve romantik anlatımıyla "beyefendi" profiline yakındır. Üzerinde modernlik ve kentli "erkeksi zarafet" taşır. Takip eylemi burada neredeyse bir flört jesti gibi estetize edilir. Buna karşılık ikinci karikatürdeki erkek, kulağının arkasına sıkıştırdığı sigarası, vurdumduymaz ifadesi ve kaba saba tavrıyla bir külhanbeyi ya da sokak serserisidir. Bu kaba temsil, fiziksel temasın da artık sıradanlaştırıldığı bir başka biçimini ortaya koyar. Bu iki farklı erkek tipi —biri kentli beyefendi, diğeri serseri— arasındaki sosyal ve kültürel mesafeye rağmen, ikisi de kadının kamusal varlığı üzerinde hak iddia eden özne rolünde buluşur. Böylece kadının görünürlüğü karşısında erkeğin söz söyleme, bedenle temas kurma ya da takip etme hakkı, yalnızca tek bir sosyal sınıf ya da kültürel figür üzerinden değil, tüm erkeklik türleri üzerinden normalleştirilmiş olur.

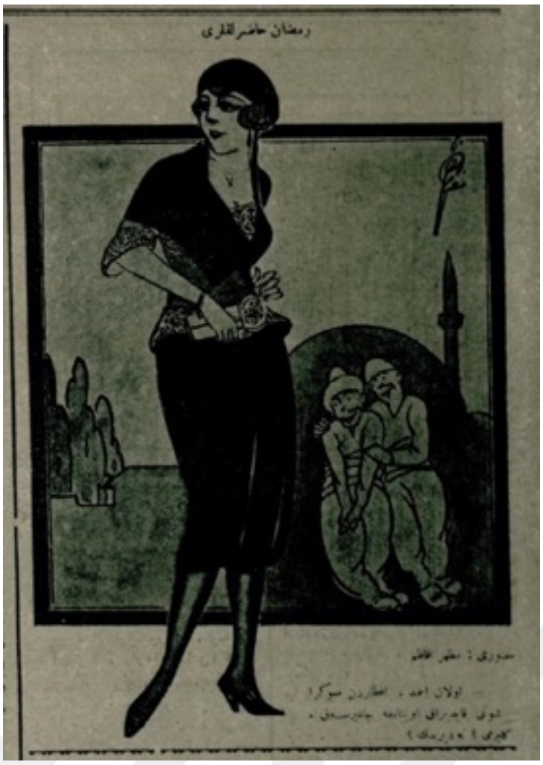
Eril bakışın yalnızca kamusal alanda kadını takip etme ya da taciz etme hakkını kendinde görmesiyle sınırlı kalmadığı, aynı zamanda bu eylemlerin toplumsal ve hukuki düzlemde nasıl karşılandığını da mizah aracılığıyla görünür kılan örneklerle karşılaşılır. Takibin fiziksel temasa dönüşmesi ve kadının bu durumu kabullenmesi bir yana, itiraz ettiği takdirde bile destek görememesi, dönemin toplumsal normlarının mizah yoluyla yeniden üretildiğini gösterir. Özellikle kadının şikâyet hakkının dahi alaya alınması, adaletin eril mantıkla işlediği ve kadın bedenine yöneltilen müdahalelerin meşrulaştırıldığı bir söylem evrenine işaret eder.

Ayine dergisinin 6 Eylül 1922 tarihli karikatürü bu bağlamda dikkate değerdir. “En doğru hüküm” başlığını taşıyan bu çizimde, bir kadın mahkeme reisinin karşısında, gece evine dönerken bir adamın kendisini izinsiz öptüğünü söyleyeyek şikâyet eder. Ancak reis, meseleyi ciddiye almak yerine “Kısasa kısas” diyerek, kadının da gidip erkeği öpmesini önerir. Böylece adalet mekanizması, “gece sokakta olduğu” vurgusu yapılan kadın bedenine yönelik ihlali hafife alarak şikâyeti bir tür romantik oyun gibi sunar ve mağduriyeti görünmez kılar. Bu temsil, cinsel tacizin sıradanlaştırıldığı ve kadının bu duruma karşı çıkma hakkının dahi mizah yoluyla geçersizleştirildiği ataerkil bir anlayışın eleştirisini değil, yeniden üretimini yansıtır.


أك دوغرو حكم
قادين — رئيس بك افندي ، بو بك دون كيجه أوه كيدركن ياڭه يافلاشوب شاب ديه بني اوپدي .
رئيس — آقيزم « قصاصه قصاص !.. » ديمشلر ، سن‌ده كيدر شاب ديه بر كره اوني اولور بيتر .

Şekil 250. Ayine, S. 55, 6 Eylül 1338 [1922]
En doğru hüküm
Kadın – Reis beyefendi, bu bey dün gece evime giderken yanıma yaklaşıp şap diye beni öptü.
Reis – A kızım “kısasa kısas!...” demişler sen de gider şap diye bir kere onu olur biter.

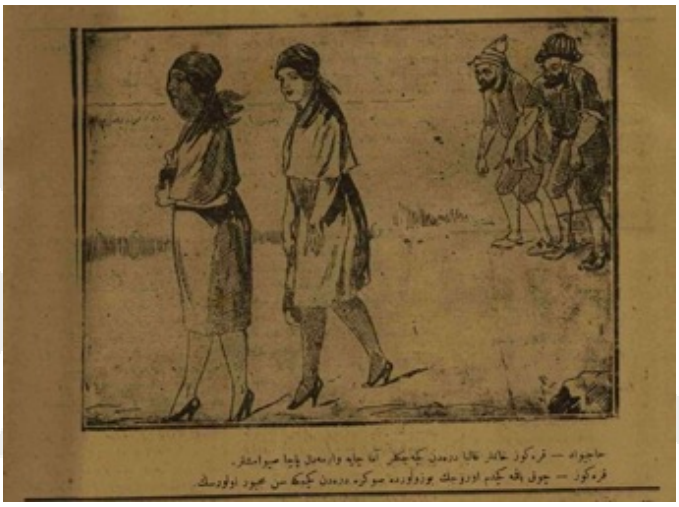
Zümrüdüanka dergisinin 16 Mayıs 1923 tarihli sayısında yayımlanan çizimde, Ramazan gibi dini ve manevi önemi yüksek bir zaman diliminde dahi kadının bedeninin cinsel imalara açık bir biçimde temsiline devam edildiğini göstermektedir. Karikatürde, önde modern giyimli bir kadın yalnız başına dururken, arka planda iki adam onun hakkında konuşmaktadır. Kadının dış görünüşüyle, iftar sonrası bir eğlence oyunu olan “kaydırak” üzerinden kurulan cinsel ima, kadın bedeniyle alay etmenin ve onu nesneleştirmenin olağan hale geldiğini açıkça ortaya koyar. Bu tür temsiller, kadının kamusal alandaki varlığının sürekli olarak erkek fantezilerinin nesnesine indirgenmesini ve dini değerlere rağmen bu eril zihniyetin ne kadar güçlü biçimde toplumsal hafızaya yerleştiğini gözler önüne serer.


رمضان حاضرلقلری
— اولان احمد ، افطاردن صوکرا
شونی قایدیراق اوینامغه چاغیرسه‌ق ،
کلیرمی ؟ نه درسك ؟

Şekil 251. Zümrüdüanka, S. 28, 16 Mayıs 1339 [1923]
Ramazan hazırlıkları
- *Ulan Ahmed. İftardan sonra şunu kaydırak oynamaya çağırsak gelir mi? Ne dersin?*

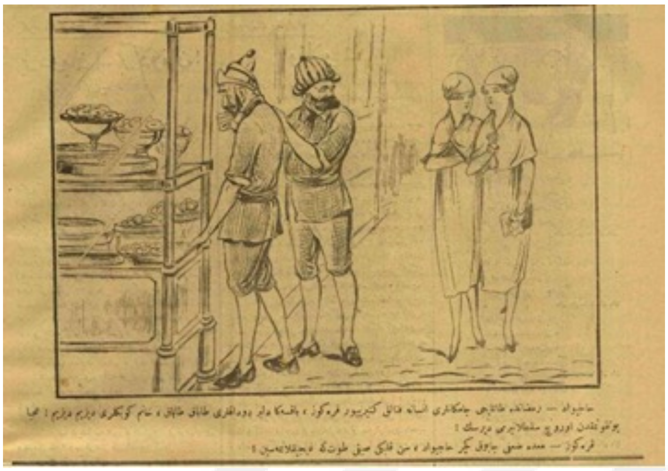
Nitekim Ramazan ve bayram dönemleri, kamusal hayatın yoğunlaştığı, çarşı–pazar dolaşımının arttığı ve kadınların da çeşitli gerekçelerle daha görünür hâle geldiği zaman dilimleridir. Bu nedenle "kamusal alanda görünen kadın"ın mizah basınındaki temsili açısından Ramazan karikatürleri, yalnızca dini bir atmosferi değil, aynı zamanda bu görünürlüğün nasıl anlamlandırıldığını da ele verir. Kadınların sokakta, çarşıda ya da alışverişte daha sık görünmesi, Ramazan temalı çizimlerde çoğu kez cinselleştirilmiş ve alaycı bir dille işlenmiş; oysa Ramazan, yalnızca yeme içmenin değil, aynı zamanda bedensel arzuların da sınırlandığı bir dönem olarak toplumsal ahlakın en çok vurgulandığı zamanlardan biri olmuştur. Bu nedenle Ramazan'a ait karikatürlerde kadının böylesine bir "cinsellik nesnesi" olarak kurulması, ahlaki söylem ile popüler mizah dili arasındaki çelişkiyi görünür kılar. Kadın bedeni kimi zaman "gül", "tatlı", "şekerleme" gibi simgelerle arzu nesnesine dönüştürülür; kimi zaman da sergilerdeki "yerli mamulat" gibi pazarlanabilir bir meta olarak resmedilir.

Ayrıca bu karikatürlerin verdiği gizli mesajlardan biri de oruçlu erkek karşısında kadının yalnızca bir arzu nesnesi değil, aynı zamanda orucu bozan "fesat unsuru" olarak konumlandırılmasıdır. Bu yolla, kadının kamusal varlığı hem cinselleştirilir hem de ahlaken suçlanır. Örneğin aşağıdaki karikatürde diz altına kadar inen etekleriyle yürüyen kadınlar, *Hacivat* ve *Karagöz*'ün yorumuyla doğrudan cinselleştirilir. *Hacivat*, kadınların "çaya varmadan paçalarını sıvamış" olduğunu söyleyerek, etek boylarını ima yoluyla ahlaki bir sorun haline getirir ve bu durumu erkek cinselliğini provoke eden bir unsur olarak sunar. *Hacivat'*ın uyarısı aracılığıyla *Karagöz*'ün "Çok bakma orucun bozulur da sonra dereden geçmeye sen mecbur olursun" der. "Dereden geçme" mecazı gusül abdesti zorunluluğuna göndermede bulunarak cinselliği daha da belirginleştirir. Böylece kadın, erkeğin iradesini sınayan bir "fesat unsuru" olarak konumlandırılır; hem kamusal görünürlüğü hem de bedeni suçun kaynağı hâline getirilir.

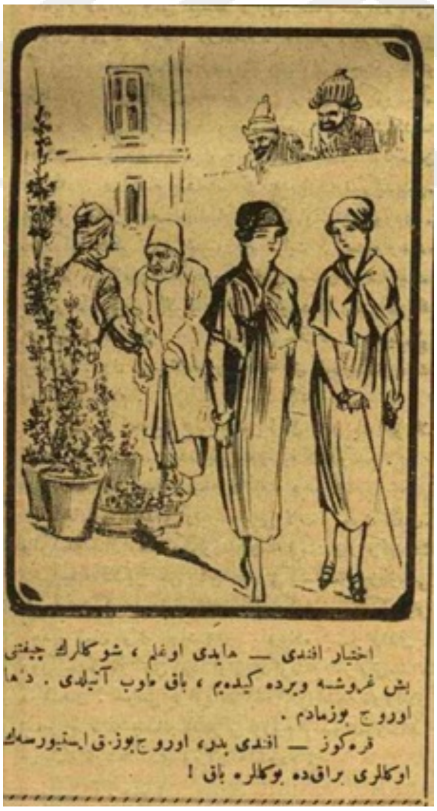


Şekil 252. Karagöz, S. 1273, 22 Mayıs 1336 [1920]
Hacivat – Karagöz hanımlar galiba dereden geçecekler ama çaya varmadan paça sıvamışlar.
Karagöz – Çok bakma geçtim orucun bozulur da sonra dereden geçmeye sen mecbur olursun.

Benzer bir söylem, Ramazan ayına ait diğer *Karagöz* karikatürlerinde de yinelenir. 6 Mayıs 1922 tarihli "Tatlıcı camekanları" başlıklı çizimde, *Hacivat*'ın tatlı tezgâhındaki şerbetli tatlıları "dilber dudakları"na, "hanım göbekleri"ne bakarak, kadın bedeni ile tüketim nesnesi arasındaki benzetmeyi açık biçimde ortaya koyar. "Oruç sakatlanır mı dersin?" sorusu, sadece fizyolojik açlığı değil, bastırılmış cinsel arzuyu da ima eder. Böylece karikatür, Ramazan'ın temsil ettiği "bedensel ve ruhsal arınma" fikrini, kadın bedeni aracılığıyla mizahi bir sapma alanına dönüştürür. Yine *Karagöz*'ün 15 Mayıs 1922 tarihli karikatüründe ise kadın bedeni, doğrudan doğa metaforu içinde erotize edilir. İhtiyar bir adamın çiçekçiden gül alıp iftara yetişmeye çalışmak istediğini belirten "şu güllerin çiftini beş guruşa ver de gideyim, bak top atıldı. Daha oruç bozmadım" sözüne karşılık Karagöz'ün "Efendi Peder, oruç bozmak istiyorsan o gülleri bırak da bu güllere bak!" sözleri, kadınların bedensel güzelliklerini “gül” imgesiyle özdeşleştirir. Böylece Ramazan’ın ahlaki disipliniyle kadın bedeninin cazibesi arasındaki gerilim bir kez daha mizahın konusu haline gelir.

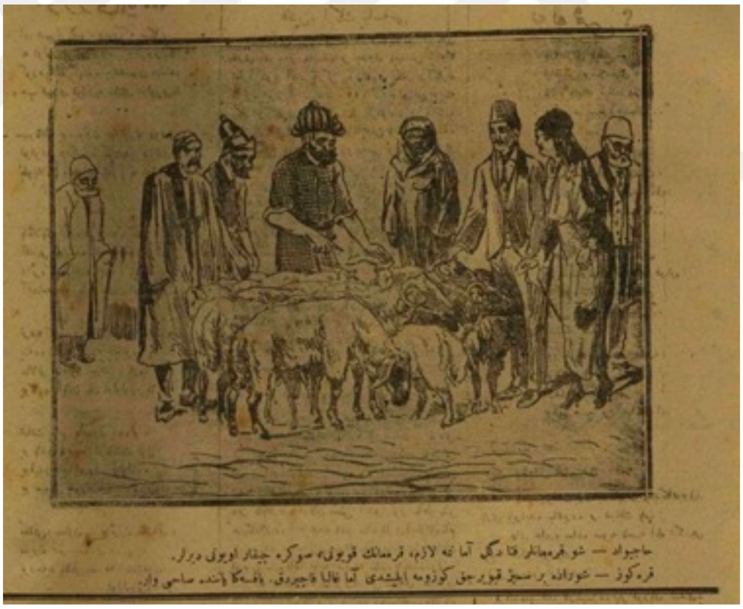


Şekil 253. Karagöz, S. 1475, 6 Mayıs 1338 [1922]
Hacivat – Ramazanda tatlıcı camekanları insana fenalık getiriyor Karagöz, baksana dilber dudakları tabak tabak, hanım göbekleri dizim dizim! Acaba yutkunmaktan oruç sakatlanır mı dersin!
Karagöz – Mide zaafı çabuk geçer Hacivat, sen kalbi sıkı tut ki gıcıklanmasın!


اختيار افندی — هايدی اوغلم ، شو كللرك چيفتنی
بش غروشه ويرده كيده‌يم ، باق طوب آتيلدی . دها
اوروج بوزمادم .
قره‌كوز — افندی پدر، اوروج بوزمق ايستيورسه‌ك
اوكللری براق‌ده بوكللره باق !

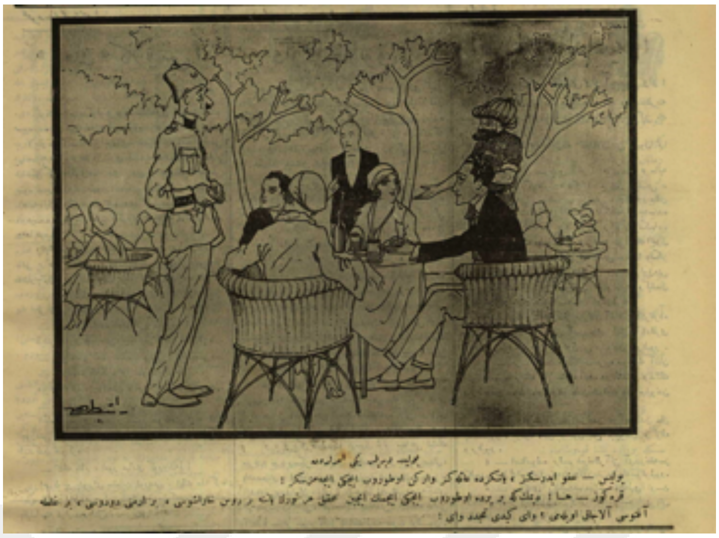
Şekil 254. Karagöz, S. 1476, 15 Mayıs 1338 [1922]
İhtiyar Efendi – Haydi oğlum, şu güllerin çiftini beş guruşa ver de gideyim, bak top atıldı. Daha oruç bozmadım.
Karagöz – Efendi Peder, oruç bozmak istiyorsan o gülleri bırak da bu güllere bak!

Yukarıdaki iki karikatürden biraz daha eski tarihli benzer bir yaklaşım, 25 Ağustos 1919 tarihli *Karagöz*’ün “Kurban Pazarı” konulu karikatüründe de görülür. Bu kez mizah, kurbanlık hayvan seçme sahnesi üzerinden ilerler. Hacivat’ın “Şu Karamanlar fena değil ama neme lazım, Karaman’ın koyunu sonra çıkar oyunu derler” sözleri, hem halk deyimlerine yaslanarak hem de “koyun” mecazı üzerinden kadın bedeniyle örtük bir çağrışım kurar. Karagöz’ün yanıtı ise bu çağrışımı açık bir erotik imaya dönüştürür: “Şurada bir semiz kıvırcık gözüme ilişti ama galiba kaçırdık, yanında sahibi var.” Burada “semiz kıvırcık”, hem iyi besili bir hayvanı hem de kurban pazarında, yanında bir erkekle duran modern görünümlü kadını işaret eden çift anlamlı bir kelime oyununa dönüşür. Böylece kurban pazarı gibi dini ritüellerle özdeş bir kamusal mekân, kadın bedeniyle ilişkilendirilerek cinselleştirilir; böylece hem ibadet alanı hem de toplumsal ahlakın temsili, mizahın konusu haline gelir. Bu karikatür, tıpkı Ramazan çizimlerinde olduğu gibi, kadının kamusal görünürlüğünü erkeğin arzusu ile dini söylem arasındaki gerilim üzerinden kurar.


حاجیواد — شو قرهمانلر فنا دکل اما نمه لازم، قرهمانك قویونی، صوکره چیقار اویونی درلر.
قره‌کوز — شوراده بر سمیز قیورجق کوزومه ایلیشدی اما غالبا قاچیردق. باقسه‌كا یاننده صاحبی وار.

Şekil 255. Karagöz, S. 1300, 25 Ağustos 1335 [1919]
Hacivat – Şu Karamanlar fena değil ama neme lazım, Karaman’ın koyunu, sonra çıkar oyunu derler.
Karagöz – Şurada bir semiz kıvırcık gözüme ilişti ama galiba kaçırdık. Baksana yanında sahibi var.

Son olarak *Karagöz*’de polis memurunun, bir erkeğe yanında “ailesi” varken içki içmesini yasakladığı aşağıdaki karikatür, kamusal alanda kadın varlığının “aile” şemsiyesiyle meşrulaştırıldığı; bunun dışındaki kadın figürlerinin ise ahlaki denetime daha açık biçimde konumlandırıldığı bir bakışı görünür kılar. Aynı sahnede “Rus haraşosu”, “Ermeni dudusu” gibi ifadelerin devreye girmesi, kadın bedeninin etnik aidiyetle birlikte erotikleştirilerek sınıflandırılabildiğini; böylece kamusal alandaki düzenleme/denetim dilinin toplumsal çifte standartlarla iç içe işlediğini de gösterir.



Şekil 256. Karagöz, S. 1620, 26 Eylül 1339 [1923]
Polis ... yeni emirlerinden (?)
Polis – Affedersiniz, yanınızda aileniz varken oturup içki içemezsiniz!
Karagöz – Ha! Demek ki bir yerde oturup içki içmek muhakkak her Türk yanına bir Rus haraşosu, bir Ermeni dudusu, bir Galata aftosu alacak öyle mi? Vay gidi tecdid vay!

Sonuç olarak, incelenen bu temsiller, 1914–1923 yılları arasında kadının kamusal alandaki fiziksel varlığının, mizah basını tarafından sadece kentsel bir hareketlilik olarak değil, aynı zamanda eril otoritenin ve toplumsal mahremiyet rejiminin test edildiği bir gerilim alanı olarak kurgulandığını göstermektedir. Sokaktan pazara, tiyatrodan dini ritüel mekânlarına kadar kadının göründüğü her alan; bedeni üzerinden üretilen cinsel imalar, nesneleştirici metaforlar ve ahlaki denetim mekanizmalarıyla yeniden anlamlandırılmıştır. Böylece kamusal alan, kadının özgürleştiği bir zemin olmaktan ziyade, mizah yoluyla ataerkil bakışın tahakkümünü yeniden ürettiği ve kadını 'bakılan/denetlenen bir nesne' konumuna sabitlediği sembolik bir mücadele sahasına dönüşmüştür.

4.8 Vatan ve Namus Kavramlarının Beden Bulma Hali

Osmanlı’nın son döneminde hız kazanan toplumsal dönüşümlerle birlikte kadın bedeni, yalnızca toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden değil, ulusal sembollerle ilişkilendirilerek temsil edilmiştir. Özellikle savaş, işgal ve kriz dönemlerinde mizah basını, kadın bedenini hem ahlaki çözülmenin hem de “vatan”ın kendisinin bir göstergesi olarak kullanmıştır. Karikatürlerde kadın kimi zaman “işgal edilen” ya da "kurtarılması gereken" toprak, kimi zamansa uğruna mücadele verilen yüce bir varlık olarak resmedilmiştir. Bu imgeler, ulusun kaderinin kadın bedeniyle özdeşleştirildiği milliyetçi tahayyülün görsel yansımalarıdır. Kadının iffetli, sadık ve fedakâr biçimde sunulması, bireysel bir erdem değil, ulusal onurun cisimleşmiş hâli olarak anlam kazanır. Bu noktada "vatan" ve "namus" kavramları, ulusçuluk söyleminde toplumsal cinsiyetle iç içe geçmiş sembolik bir alan oluşturur.[646]

Nira Yuval-Davis'in işaret ettiği gibi milliyetçi söylemler, kadınları yalnızca toplumsal roller üzerinden değil, aynı zamanda kolektif kimliğin "şeref" ve "namus" sınırlarını taşıyan sembolik bedenler olarak da kurar. Bu sembolik düzlemde kadın bedeni, ulusun "korunması gereken" yüzeyi hâline gelir; işgal ve kayıp, dişil bedenin kirletilmesi/yaralanması gibi imgelere tercüme edilir. Böylece vatan-toprak anlatısı, namus ideolojisiyle birleşerek kurtuluşu "kadını kurtarma" metaforuna bağlayan cinsiyetlendirilmiş bir duygu rejimi üretir.[647]

Afsaneh Najmabadi'nin vurguladığı üzere, ulusun erkekliği ile vatanın dişil bedeni arasında köprü kavram namustur. İslami anlamda bireysel bir ahlak kategorisi olan namus, milliyetçi ideolojiyle birlikte seküler bir biçimde yeniden tanımlanmış; kadının iffeti ile ülkenin bütünlüğü arasında bir özdeşlik kurulmuştur. Bu nedenle işgal altındaki toprak, "tecavüze uğrayan kadın" metaforuyla anlatılmış; vatanı savunmak, kadının namusunu korumakla eşdeğer hale gelmiştir.[648] Mosse'nin belirttiği üzere, modern ulus tahayyülünde erkek figürü "ahlâkın ve düzenin koruyucusu" olarak konumlanırken, kadın ulusun onurunu ve namusunu temsil eden bir sembole indirgenmiştir. Böylece erkek, ulusu koruma ve kurtarma misyonunu üstlenirken; kadın, bu misyonun pasif bir nesnesi hâline gelir.[649]

Milliyetçi romantizm, "ana vatan" veya "sevgili vatan" imgeleriyle erotik bir dil üretmiştir. Vatan, "sevilip uğruna ölünecek kadın" olarak betimlenmiş; ulusa duyulan bağlılık, erkek öznenin sevgiliye duyduğu tutkuya benzetilmiştir.[650] Böylece ulusal mücadele, "namus kurtarma" ekseninde kurgulanmış; vatanın kaybı, erkeklerin şerefinin kaybı anlamına gelmiştir. Kadının bedeni bu anlatıda hem ulusal duygunun hem de erkek onurunun mekânı hâline gelmiştir.

---

[646] Rubina Saigol, "Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri," *Vatan, Millet, Kadınlar*, der. Ayşe Gül Altınay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 235-236.

[647] Nira Yuval-Davis ve Floya Anthias, "Introduction," *Woman–Nation–State*, der. Nira Yuval-Davis ve Floya Anthias, Macmillan, London, 1989, s. 7-9; Bkz. Afsaneh Najmabadi, "Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak", çev. Alev Türker, *Vatan, Millet, Kadınlar*, der. Ayşe Gül Altınay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 129-165.

[648] Afsaneh Najmabadi, "Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan…," s. 131.

[649] George L. Mosse, *Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*, The Collected Works of George L. Mosse, University of Wisconsin Press, Madison, 2020, s. 9-11, 22-24, 95-97.

Berktay'a göre kadının toprakla ilişkilendirilmesi, yabancı egemenliğine karşı mücadele eden milliyetçi hareketlerin çok sık başvurduğu bir sembolizmdir. "Vatanın tecavüze uğramış, namusu kirletilmiş bir bakire; milli hareketin ise onu kurtarıp yeni devleti kurarak özgürleştirecek erkek kahraman olarak tasavvur edilmesi, milli davanın dişilleştirilmesi anlamına gelir.".[651] Ulus-devlet, ataerkil iktidarını kadınlık metaforunu kullanarak pekiştirmiş; modernleşme hedefleri ve milli birliğin tesisi için kadın imgesi simgesel bir araç haline gelmiştir.[652]

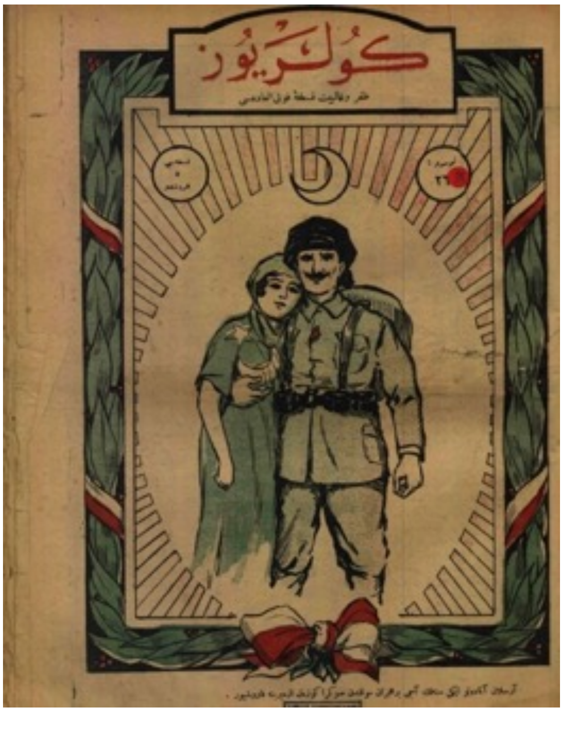
Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi, "vatan" kavramının modern anlamda doğuşuna tanıklık etmiştir. 19. yüzyıl başlarından itibaren Batı kaynaklı ulus-devlet fikrinin etkisiyle *vatan*, siyasal ve toplumsal bir içerik kazanarak Osmanlı aydınları arasında güçlü bir ideolojik sembol haline gelmiştir.[653] Tanzimat ve sonrasında gelişen Osmanlıcı ve Türkçü fikir akımlarıyla birlikte *vatan*, sınırları haritayla çizilebilen, uğruna can verilen toprak bütünlüğü manası kazandı.[654] Namık Kemal'in 1873 tarihli "Vatan Yahut Silistre" piyesinde, vatan sevgisi fedakârlık ve kahramanlık temalarıyla yüceltilmiş; oyunun sahnelenişi kamuoyunda güçlü bir vatan imgesi ve vatanperverlik hissiyatını yaratmıştır.[655] Bu dönemden itibaren edebiyat ve basında vatan çoğunlukla dişil bir varlık olarak resmedilmiş – "ana yurt" veya "vatan ana" gibi tabirler yaygınlaşmıştır.

Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke yıllarında vatan ve namus kelimeleri neredeyse eşanlamlı haldeydi. Aynı yıllarda mizah basınında da İzmir, İstanbul veya Anadolu'nun bir bölgesi, yardıma muhtaç kadın figürleriyle kişileştirilmiş; erkek özne, bu kadınları kurtaracak kahraman olarak konumlandırılmıştır. Bu temsil biçimi, milliyetçi ideolojinin toplumsal cinsiyet üzerinden kurduğu duygusal hiyerarşinin görsel bir yansımasıdır. Bu tarihsel bağlamda toplumsal cinsiyet rejimi, modernleşme ve milliyetçilikle harmanlanmış durumdaydı.

---

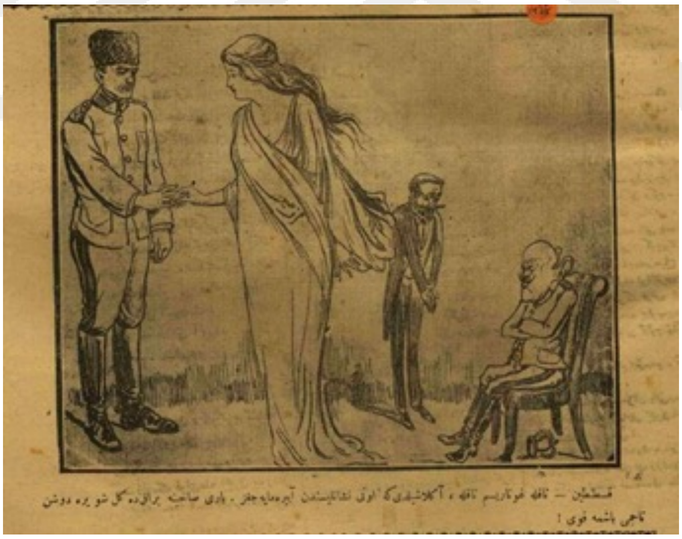
[650] Afsaneh Najmabadi, "Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan…," s. 132-133.
[651] Fatmagül Berktay, *Tarihin Cinsiyeti…*, s. 153
[652] Fatmagül Berktay, *Tarihin Cinsiyeti…,* s. 153
[653] Çağrıcı, Mustafa. "Vatan." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012. Çevrimiçi https://islamansiklopedisi.org.tr/vatan Erişim Tarihi 05 Kasım 2025.
[654] Özlem Elif İşler, *The Evolution of a Concept: "Vatan" from Hometown to Shared Place*, Bilkent University, Tarih, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2024, s. 49-50.
[655] Ömer Faruk Akgün, "Namık Kemal," *Türkiye Diyanet Vakfi İslâm Ansiklopedisi*, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/namik-kemal. Erişim Tarihi: 5 Kasım 2025.

27 Ekim 1921 tarihli *Güleryüz* dergisinde yayımlanan aşağıdaki karikatürde *İzmir*, güzel bir genç kadın olarak betimlenmiştir. Çizimin altında "Arslan Anadolu iki senelik acı bir hicran muvakkatinden sonra güzel İzmir'ine kavuşur." sözleri yer alır. Burada "Arslan Anadolu" ifadesi, yiğit bir erkek olarak Anadolu'yu temsil ederken; İzmir kenti onun sevgilisi konumundadır. 1919'dan beri işgal altında olan İzmir'e kavuşma arzusu, karikatürde iki sevgilinin kavuşması şeklinde mecazlaştırılmıştır. "İki senelik acı bir hicran" ifadesi, Anadolu ile İzmir'in zoraki ayrılığını vurgular – bu ayrılık, Yunan işgalinin ulusa yaşattığı *hasret ve hicran* duygusudur. Karikatürde Anadolu'yu temsilen, milletin kuvvetini simgeleyen bir erkek çizim, "İzmir"e sarılmaktadır. Bu sarılış, vatan toprağının geri alınmasını, sevgiliye kavuşmanın sevinciyle eş tutar. İzmir'in bir kadına benzetilmesi, "vatan parçasının namusunun" ancak koruyucu erkek (milli güç) döndüğünde kurtulacağını ima eder. Böylece bu görsel, vatanı dişil, koruyucusunu eril kodlayarak namus ideolojisini yansıtır: İzmir'in işgalden kurtarılması, yalnız ve tehlike altında bir kadının yeniden eşine kavuşması gibi sunulmuştur.



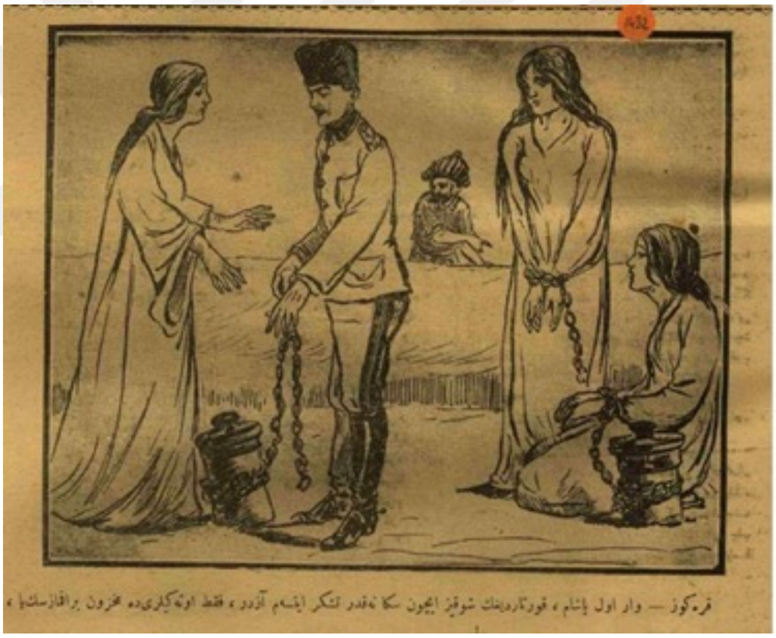
Şekil 257. Güleryüz, S. 26, 27 Ekim 1921
Arslan Anadolu iki senelik acı bir hicran muvakkatinden sonra güzel İzmir'ine kavuşur.

Karagöz dergisinin 23 Kasım 1921 tarihli nüshasında Yunanistan Kralı Konstantin ve Başbakan Gounaris'in diyaloğunu gösteren bir karikatür yer alır. Karikatürde Yunanistan Kralı, umutsuzluğunu dile getirerek "Nafile Gunarisim, nafile; anlaşıldı ki onu nişanlısından ayıramayacağız. Bari sahibine bırak da gel, şu yere düşen tacını da al!" der. Bu alaycı diyalogda "o" diye bahsedilen, yine İzmir'dir. Yunanistan kralı, İzmir'i "nişanlısından" (Türk ulusundan) koparmanın imkansızlığını kabul etmektedir. "Sahibine bırak" sözleri, işgalci güçlerin çekilip kenti asıl sahibine, yani Türk milletine iade etmek zorunda kalacağı mesajını verir. Ayrıca Gounaris'e "yere düşen tacını al" demesi, Yunanistan hükümetinin itibar kaybına uğradığına, savaşta mağlup duruma düştüğüne gönderme yapar. Bu karikatürde İzmir yine bir nişanlı kız olarak sunulmuştur; onu zorla alıkoymak isteyen güç, kızın nişanlısından ayırmayı başaramaz. İşgal altındaki şehirlerin kadın bedeniyle sembolize edildiği bu çizim, düşmanın yenilgisini "kızı bırakıp gitme" mecazıyla anlatır. Böylece İzmir'in işgalden kurtuluşu, namusunu korumaya çalışan erkeğin zaferi şeklinde resmedilmiştir.



Şekil 258. Karagöz, S. 1428, 23 Teşrinisani 1337 [1921]
Kostantin – Nafile Gunarisim nafile, anlaşıldı ki o'nu nişanlısından ayıramayacağız. Bari sahibine bırak da gel bari şu yere düşen tacını başına koy!

Karagöz'ün bir 7 Aralık 1921 tarihli başka karikatüründe zincirlenmiş kadın bedenleri, işgal altındaki şehirlerin alegorik temsilleri olarak kullanılmıştır. Ortada yer alan kalpaklı figür, muhtemelen Mustafa Kemal Paşa'yı işaret ederken; önünde zincirleri çözülmüş halde duran kadın, yakın tarihte işgalden kurtarılan bir şehri simgeler. Diğer iki kadın ise hala zincirlenmiş durumdadır ve o dönem işgal altındaki şehirleri temsil etmektedir. *Karagöz* figürü ise arkada yer alarak, halkın sesi pozisyonunda, Paşa'ya teşekkür ederken diğer şehirlerin de kurtarılması temennisini dile getirir. Kadın bedenlerinin zincirli ya da özgür halleri üzerinden şehirlerin kaderi anlatılmış; bu yolla "vatan toprağı" kadınsılaştırılmış ve ulusal mücadele, kadının namusunu kurtarma metaforu üzerinden sunulmuştur. Bu, Anadolu'da esir kalan yerleri "mahsun kalmış nişanlılar" veya "kız kardeşler" olarak tasvir eden bir anlatımdır. Her bir şehir bir kız evlat gibi düşünülmüş; Türk ordusu ise hepsini tek tek kurtaracak baba/oğul/nişanlı rolündedir. Böylece Milli Mücadelenin hedefi, bütün bu kızları –yani vatanın tamamını– düşman elinden kurtarıp namuslarına halel getirmeden evlerine (anayurda) döndürmektir. Karikatürün dili açıkça toplumsal cinsiyet yüklüdür: Zafer kazanan erkek figür, kadınları kurtaran bir kahraman olarak övülürken; esir kadınlar edilgen, kurtarılmaya muhtaç varlıklardır.



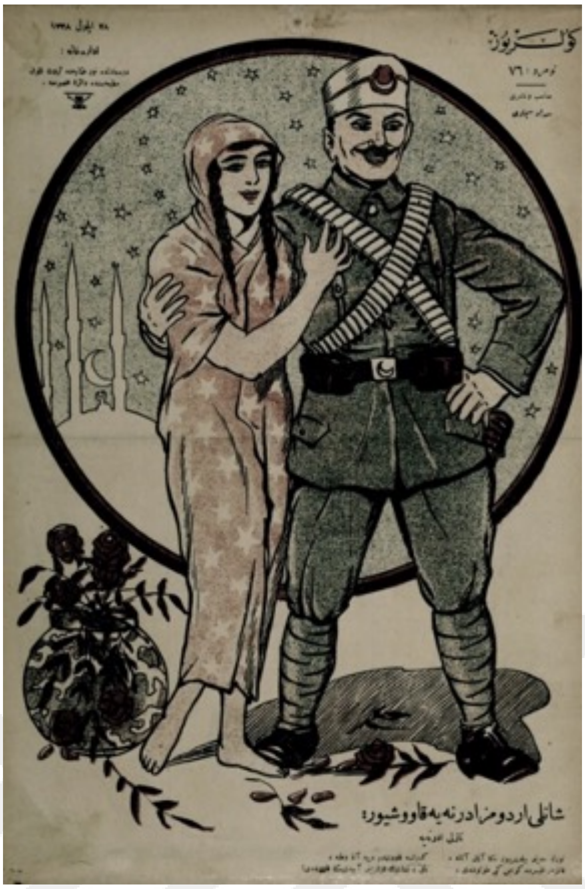
Şekil 259. Karagöz, S. 1432, 7 Kanunuevvel 1337 [1921]
Karagöz – Varol Paşam, kurtardığın şu kız için sana ne kadar teşekkür etsek azdır, fakat ötekileri de mahzun bırakmazsın ya!

"Şanlı ordumuz Edirne'ye kavuşuyor: Nazlı Edirne'ye" başlıklı *Güleryüz* dergisinde yayınlanan aşağıdaki karikatür Edirne'nin Yunan işgalinden kurtuluşunu müjdelemektedir. Karikatür milli duyguların en yoğun biçimde yaşandığı bir dönemde, Türk ordusunun zaferini romantik ve alegorik bir anlatımla kutlar. Görselde Edirne, "nazlı bir sevgili" olarak kişileştirilmiştir; ona kavuşan "şanlı ordu" ise erkek kahraman, yani nişanlıdır. Karikatürün altındaki şiir, bu sembolik ilişkiyi açıkça kurar:

“Türk haddini bildiriyor sana ayak atana,
Kanlarımız kalbimizde güneş gibi tutuştu,
Kederlenme kavuşmadım diye anavatana,
Bak nişanlın kollarını açtı sana kavuştu!”

Bu dizeler, vatanın bedenine ayak basan düşmanı “tecavüz eden” konumuna yerleştirirken, Türk askerini “namusunu koruyan erkek” olarak konumlandırır. “Nazlı Edirne” tabiri, hem şehrin kıymetliliğini hem de onun kırılganlığını ima eder; bu kırılganlık, erkek koruyuculuğunu meşrulaştıran duygusal bir çerçeve kurar. Erkeğin görevi “nazlı” kadını koruyup kollamak, düşmana ayak bastırmamaktır.

Çizimdeki duygusal ton, sadece askerî bir zaferi değil, “milli namusun” yeniden kazanılmasını da simgeler. Edirne’ye kavuşmak, bir kenti kurtarmaktan öte, “anavatana yeniden sahip çıkmak” anlamı taşır. Kadın (Edirne) ve erkek (Türk askeri) figürleri arasındaki bu kucaklaşma, milliyetçi romantizmin “vatan = kadın, asker = kurtarıcı erkek” formülünü görselleştirir. Kadın, edilgen; kurtuluş, erkeğin eylemine bağlıdır.

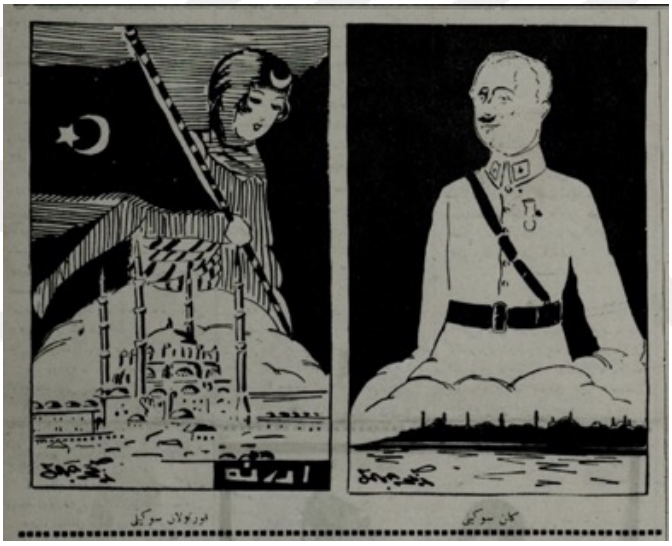

گولر یوز
شانلی اردومز ادرنه یه قاووشیور:
نازلی ادرنه یه

Şekil 260. Güleryüz, S. 76, 28 Eylül 1338 [1922]
Şanlı ordumuz Edirne'ye kavuşuyor:
Nazlı Edirne'ye
Türk haddini bildiriyor sana ayak atana,
Kanlarımız kalbimizde güneş gibi tutuştu,
Kederlenme kavuşmadım diye anavatana,
Bak nişanlın kollarını açtı sana kavuştu!

Güleryüz'ün çiziminde sevinç, kavuşma ve kurtuluşun romantize edilmiş bir anlatısı hâkimken; bir ay sonra 25 Ekim 1922 tarihli *Ayine*'de bu imge, "kurtarılan kadın" ve "gelen erkek" karşıtlığıyla daha belirgin biçimde cinsiyetlendirilmiş bir hal alacaktır. Böylece iki karikatür birlikte okunduğunda, Edirne'nin kurtuluşu hem ulusal bir zafer hem de "erkek kahramanın sevgilisini kurtarması" şeklinde kurgulanan bir milliyetçi alegoriye dönüşür.

Ayine dergisinin sözü edilen karikatürü, Edirne'nin Yunan işgalinden kurtuluşunu simgesel bir anlatımla resmeder. Sol karede "Kurtulan Sevgili (Edirne)" ifadesiyle birlikte Edirne kadın bedeninde betimlenmiş, başında hilalli örtü, arka planda ise camileriyle siluet halinde kent görünümü çizilmiştir. Sağ karede ise İstanbul'dan gelen (İstanbul silüetinin ardında çizilmiştir) bir erkek figür yer alır: "Gelen Sevgili". Üniformalı, göğsünde madalyaları olan bu figür büyük olasılıkla

Refet Paşa'dır; çünkü karikatürün yayımlandığı tarihten sadece üç gün önce, 22 Ekim 1922'de Refet Paşa Edirne'ye girmiş ve bölgeyi fiilen teslim alarak İstanbul basınında büyük bir kahraman olarak sunulmuştur.[656] Karikatür, hem kadın bedeninin ulusun sembolü olarak kullanılmasını hem de "vatan-toprak-namus" üçlemesinin görsel ifadesini çarpıcı biçimde sunar. İşgal altında geçen yıllar, kadının savunmasız ve boynu bükük duruşunda sembolize edilirken, Refet Paşa'nın gelişi "erkek kurtarıcı" figürünü temsil eder. Kadın bedeninin işgal ve kurtuluş arasında gidip gelen anlamlarla yüklendiği bu çizim, milliyetçi anlatının cinsiyetlendirilmiş halini somutlaştırır. Aynı zamanda bu sahne, milli namusun yeniden kazanılışını bir aşk hikâyesi biçiminde kurar. Vatan kadınlaştırılmış, komutan ise aşık ya da kahraman sevgili rolünü üstlenmiştir.



Şekil 261. Ayine, S. 62, 25 Teşrinievvel 1338 [1922]
Kurtulan Sevgili (Edirne) Gelen sevgili

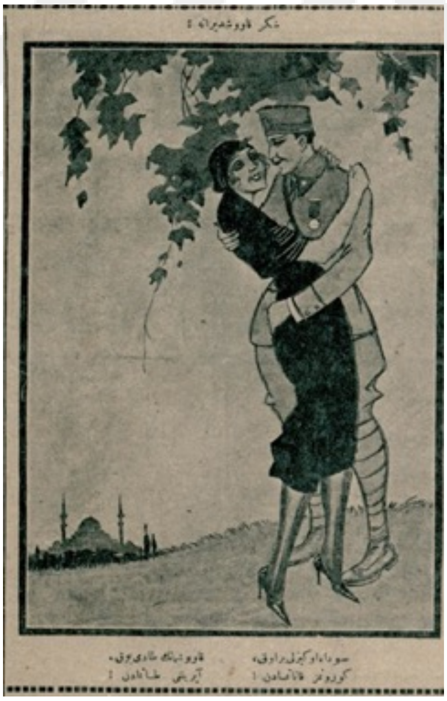
İstanbul'un düşman işgalinden kurtuluşunu kutlamak için *Akbaba* dergisinde yayımlanan aşağıdaki karikatür, "Şükür kavuşturana!" başlığını taşır. Karikatürde, modern kıyafetli bir İstanbul hanımefendisi ile ona kavuşan bir erkek figürü görülür. Karikatürün altındaki şiir de bu duyguyu pekiştirir:

"Sevda, o gizli bir ok,
Görünmez kanatmadan!
Kavuşmanın tadı yok,
Ayrılığı tatmadan!"

---

[656] Nurten Çetin, Millî Mücadele Döneminde Edirne, *Millî Mücadelenin Yerel Tarihi 1918–1923*, C. 10, Edirne – Kırklareli – Tekirdağ, Ankara, Türkiye Bilimler Akademisi, 2023, s. 82-87.

Bu dizeler, ayrılık acısı çekmeden kavuşmanın kıymetinin bilinmeyeceğini anlatan, aşkı tarif eden dizelerdir. İstanbul'un kurtuluş sevincini, ayrılığın ardından gelen tatlı bir kavuşma olarak romantize eder. Karikatürde İstanbul'un modern bir kadın olarak çizilmesi özellikle anlamlıdır: İzmir ve Edirne gibi şehirler "geleneksel Anadolu kadını" imajıyla namus timsali edilgen figürler olarak sunulurken, İstanbul bir *"İstanbul hanımı"* – kentli, modern bir dişi – olarak betimlenir. Bu, İstanbul'un kültürel olarak farklılığını ima ederken aslında verilmek istenen mesaj, "vatanın her bir parçasının –ister kozmopolit İstanbul olsun ister mütevazı Anadolu şehirleri– kadın kimliği altında birleştirildiğidir". Düşman işgalinden kurtarılan İstanbul da nihayet sevgilisine kavuşmuş, "milli namus" onarılmıştır. Karikatür, Milli Mücadele'nin son halkası olan İstanbul'un kurtuluşunu, ulusun tamamlanması ve tüm sevgililerin birleşmesi şeklinde son derece duygusal bir tonla betimler. Bu görsel söylem, Cumhuriyet'in kuruluşuna giden yolda, "vatanın bir bütün olarak namusunun temizlendiği" mesajını verir.



Şekil 262. Akbaba, S. 88, 8 Teşrinievvel 1339 [1923]
Şükür kavuşturana!
Sevda, o gizli bir ok,
Görünmez kanatmadan!
Kavuşmanın tadı yok,
Ayrılığı tatmadan!

Bu başlık altındaki karikatür analizleri gösteriyor ki, dönemin görsel propagandasında kadın bedeni, vatan kavramını somutlaştıran etkili bir araç olmuştur.

Kadınlar ya da dişil figürler, işgale uğrayan şehirleri, parçalanan vatanı ve korunması gereken namusu temsil ederken; erkek figürler ise vatanı kurtaran askerleri, milletin kahraman evlatlarını, “nişanlı” veya “koca” kimliğiyle betimlenmiştir. Bu cinsiyetçi temsil kalıpları, ulus inşasının toplumsal cinsiyet boyutunu gözler önüne serer. Karikatürlerde vatanı temsil eden kadın, kendini aktif olarak savunan bir özne değildir; mutlaka bir erkeğin hamlesine ihtiyaç duyar. Bu da kadının ulus içindeki konumunun ikincilliğine işaret eder. Gerçek hayatta Milli Mücadele’ye destek veren, cepheye mühimmat taşıyan veya mitingler düzenleyen kadınlar var olsa da popüler temsillerde kadınlar ancak “bekleyen, sabreden, kurtarılmayı uman” figürler olarak yer almıştır. Bu tercihin ardında, namus ideolojisinin kadını pasifleştirici doğası yatar: Ulusal namus, erkeğin kadını koruyabilme kapasitesi üzerinden tanımlandığı için, kadın öznenin kendi kaderine aktif müdahalesi adeta anlatının mantığını bozar. Karikatürlerde erkek figürlerin daima güçlü, aktif kurtarıcı olarak betimlenmesi; buna karşın kadın figürlerin güzel, masum fakat güçsüz kurbanlar oluşu, dönemin toplumsal cinsiyet hiyerarşisini pekiştiren bir propaganda işlevi görmüştür. Öte yandan, bu görsel söylemde kadın imgesine yüklenen değer tamamen araçsaldır: Kadın bedeni, gerektiğinde uğruna ölünebilecek kadar kıymetli bir “vatan”dır; fakat aynı kadın bedeni siyasi ve sosyal haklar talep ettiğinde, ya da büyük değişimler geçirdiğinde “manevi duvarlar” devreye girer.

4.9 Moda, İsraf ve Milli Kimlik: Asri Kadının Giyimi Tartışmaları

Birinci Dünya Savaşı’ndan Erken Cumhuriyet yıllarına uzanan dönemde kadın giyimi, modernleşmenin en görünür simgelerinden biri haline gelmiştir. Osmanlı toplumunda kadının kamusal alandaki varlığı büyük ölçüde kıyafetle (ferace, peçe, çarşaf vb.) tanımlanıyordu. Bu nedenle, savaş ve devrimlerle hızlanan toplumsal değişim sürecinde kadın kıyafetindeki dönüşüm, modernlik ile ahlak arasındaki gerilimlerin sembolik odağına yerleşmiştir. Nitekim batılı tarzda giyinme yönelimleri “modernleşmenin ve saygınlık kazanmanın en açık göstergesi” olarak görülmeye başlamıştı.[657] Daha İkinci Meşrutiyet döneminde kadın kıyafeti etrafında hararetli tartışmalar doğmuş; örneğin Balkan Savaşı yenilgisi sonrasında bazı çevreler kadınların kurallarını gevşetmesini ahlaki çöküş ve milli mağlubiyetin nedeni sayarken, ilerici kadınlar ise peçenin dini bir vecibe olmadığını haykırarak protestolar düzenlemişlerdi.[658] Dolayısıyla kadın giyimi, hem gündelik pratikler hem de simgesel anlamlar düzeyinde, Osmanlı-Türk modernleşmesinde temel bir gösterge ve çatışma alanına dönüştü; özellikle 1908 sonrasında kıyafet/tesettür ile "moda" etrafında yoğunlaşan tartışmalar, kadının kamusal görünürlüğüne dair mücadelenin başlıca zemini halini almıştır.[659]

---

[657] Mine Demir, “Osmanlı Kadınları Arasında Modanın Yaygınlaşmasında Bir Araç Olarak Biçki-Dikiş,” *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 1, S. 2, 2016, 81.

Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke yılları, Osmanlı kadınının giyim tarzında radikal bir dönüşüme zemin hazırlamıştır. Bu dönüşümün getirdiği yeni roller, kadınları kıyafetlerinde de pratik değişimlere itti. Peçe ve çarşaf gibi geleneksel örtülerin günlük hayatta kullanımı azalırken, kadınlar çalışma koşullarına uyum sağlayacak şekilde daha rahat ve fonksiyonel giyinmeye başladılar.[660] Özellikle Mütareke dönemi İstanbul'unda, işgalin yarattığı karmaşa ve otorite boşluğu sonucu Müslüman kadınları kısıtlayan eski baskı mekanizmaları gevşemişti. Artan sayıda kadın, İslami giyim kurallarına asgari ölçüde riayet ederken Avrupa modasını kendi tarzlarına uyarlamaya girişti. Etek boylarının kısalması, elbiselerin daralması, topuklu ayakkabıların yükselmesi ve hatta saçların kısaltılması bu yıllarda İstanbul sokaklarında göze çarpan yeniliklerdendi.[661] Moda, savaş ve işgal yıllarında "kadınlarla ilgili ateşli tartışmaların odak noktası" haline gelmişti. Özellikle savaş sonrası ekonomik darboğaz içindeki İstanbul'da, kadınların Avrupa modasına öykünerek yaptıkları giyim-kuşam harcamaları kamuoyunda sıkça eleştirilmekteydi.[662] Dönemin basını yurtdışına akan dövizi sorgulamış; ithal kumaşlar, Fransız şapkaları, parfümler ve diğer lüks tüketim ürünlerinin milli ekonomiye zarar verdiğini savunmaktaydı. 1922 tarihli *Aydede* dergisinde yer alan iki karelik bir karikatürde bu eleştiriler çarpıcı biçimde görselleştirilir: İlk karede "Avrupa" yönüne doğru koşan para keseleri "ihracatımız" olarak tanımlanırken, ikinci karede İstanbul'a gelen mallar arasında parfüm, pudra, sabun ve şapka gibi "ithal ürünler" yer almakta, bunlar alaycı bir biçimde "ne alıyoruz?" sorusunun cevabı olarak sunulmaktadır. Bu karikatür, dönemin modaya dair ekonomik tartışmalarını görsel dile dökerken, Batılılaşmanın ekonomik maliyetine yönelik eleştiriyi de yansıtır. Moda bu yönüyle yalnızca bir zevk ve estetik meselesi değil, aynı zamanda milli kaynakların "lüks" tüketim uğruna heba edilip edilmediğine dair politik bir kaygı alanı olmuştur.[663]

---

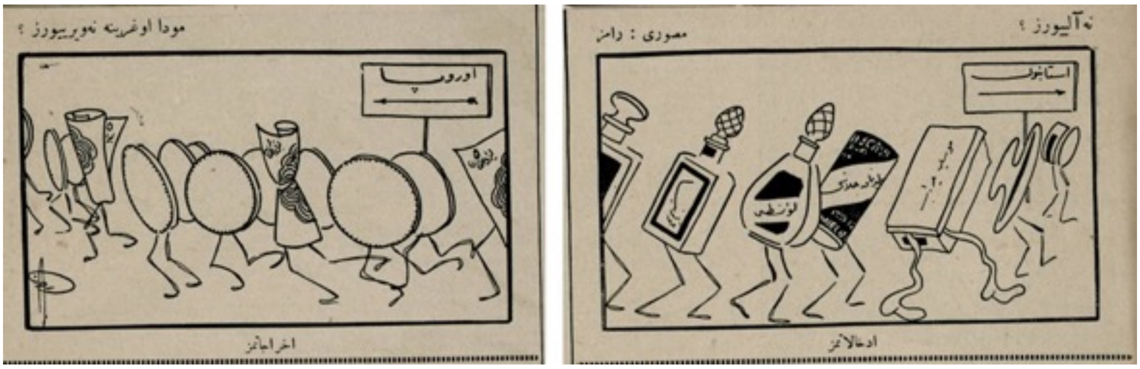
[658] Feride Yüzer, "Osmanlı Basın Hayatında Mehmet Tahir Bey…

[659] Namık Sinan Turan, "Modernleşmeyi Semboller Üzerinden Okumak: Son Dönem Osmanlı Kadın Kıyafetinde Değişim ve Toplumsal Tartışmalar," *Kadın Araştırmaları Dergisi*, S. 12, 2013, s. 103-137.

[660] Namık Sinan Turan, "Modernleşmeyi Semboller Üzerinden Okumak.., s.129

[661] Elif Mahir Metinsoy, *Mütareke Dönemi İstanbul'unda Moda ve Kadın…* s.189-190.

[662] Elif Mahir Metinsoy, *Mütareke Dönemi İstanbul'unda Moda ve Kadın…* s.203-204.



Şekil 263. Aydede, S. 33, 24 Nisan 1338 [1922]
Moda uğruna ne veriyoruz? (Resimdeki okla gösterilen tabelada Avrupa yazıyor)
İhracatımız
Ne alıyoruz?" (Resimdeki okla gösterilen tabelada İstanbul yazıyor)
İthalatımız

Osmanlı kadınlarının Avrupa modalarını benimsemelerini eleştiren birçok yazı ve karikatür basında yer almıştı. Genellikle milliyetçi bir bakış açısıyla yöneltilen bu eleştiriler modayı takip eden kadınları küçültücü nitelikte de olsalar daha çok kadınları denetleyememekten kaynaklanan kaygıları yansıtırlar.[664]

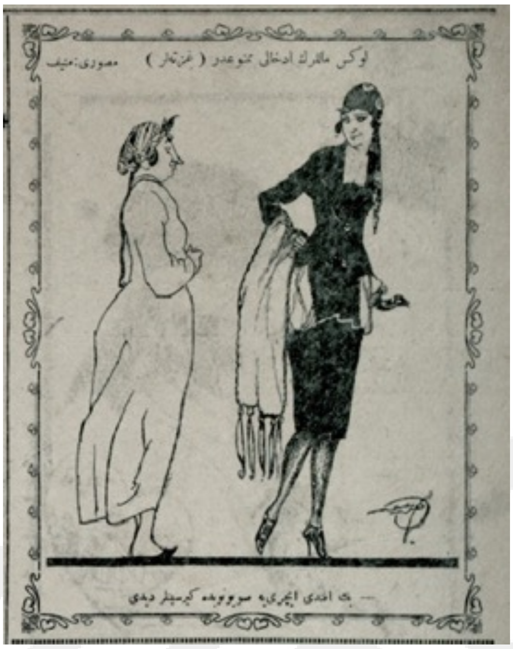
Benzer bir eleştirel ton, 11 Aralık 1922 tarihli *Akbaba* dergisinde yayımlanan "Lüks malların ithali memnudur" başlıklı karikatürde de sürdürülür. Karikatür, gazetelerde yer alan "lüks malların ithali yasaklandı" haberine gönderme yapar. Çizimde, kapıda bir kadını karşılayan hizmetçi, karşısındaki modern giyimli kadına "Beyefendi içeriye soyunup da girsinler dedi" der. Bu ifadeyle karikatür, kadının giydiği tüm eşyaların — şal, eldiven, elbise, ayakkabı gibi unsurların — bütünüyle ithal ürünlerden oluştuğunu ima eder. Böylece kadının bedeni, adeta yasaklanmış "lüks malların" sergilendiği bir vitrine dönüşür.

Akbaba'daki bu sahne, *Aydede*'deki karikatürde olduğu gibi, modayı milli ekonomi tartışmaları ekseninde eleştiren bir söylemi görselleştirir. Dönemin milliyetçi ve muhafazakâr çevrelerinde, Batı modasına öykünen kadın figürü "ithal malı tutkusu" ve “milli kaynakların israfı” ile özdeşleştirilmiştir. Mizah basını bu söylemi, kadının bedenini ekonomik bir alegoriye dönüştürerek pekiştirir: giysileri dışalımın, bedeni ise bu israfa aracılık eden “içerideki tehlikenin” sembolüdür.

---

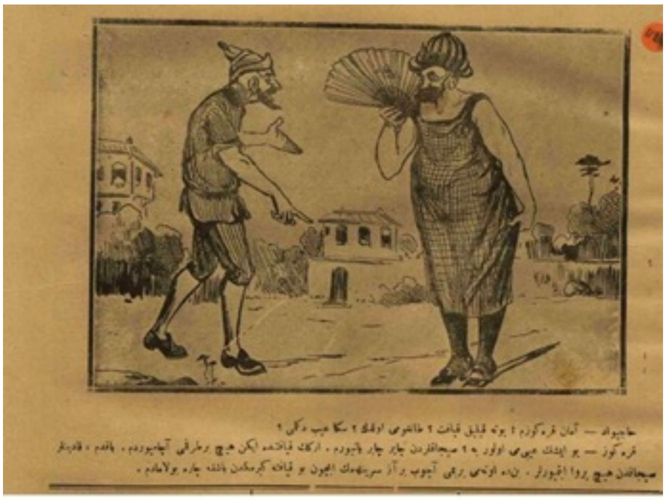
[663] Ekonomisi iflas etmiş bir imparatorlukta büyük bir kısmı yabancılara ait olan Beyoğlu'ndaki mağazalar yoluyla paranın dışarıya çıkması (yurtdışından ithal edilen malzeme israfının engellenmesi yolundaki görüş ve tartışmalar Cumhuriyetin ilanından sonra da devam etmiştir. Bkz. Fatma Barbarosoğlu, *Modernleşme Sürecinde Moda ve Zihniyet***,** Profil Kitap, İstanbul, 2023, s. 129-138.

[664] Elif Mahir Metinsoy, *Mütareke Dönemi İstanbul'unda Moda ve Kadın…* s.20


لوكس مالرك ادخالی ممنوعدر (غزته‌لر)
مصوری: منیف
— بك افندی ایچری‌یه صویونوب ده گیرسینلر دیدی

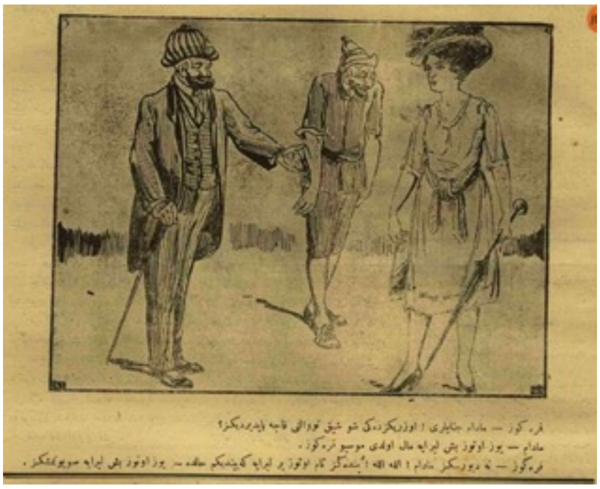
Şekil 264. Akbaba, S. 2, 11 Kanunuevvel 1338 [1922]
Lüks malların ithali memnudur (gazeteler)
Beyefendi içeriye soyunup da girsinler dedi.

Kadın kıyafetlerinin incelmesi, kısalması, etek boylarının diz altına kadar yükselmesi, saçların kesilmesi, yüksek topuklu ayakkabılar gibi Batı modasına özgü unsurlar, dönemin muhafazakâr çevrelerinde tepkiyle karşılanmıştır. Mizah basını da bu tepkilerin hem taşıyıcısı hem üreticisi olmuş, kadın bedeni üzerindeki dönüşüm süreçlerini ya alaycı ya da ahlaki kaygılarla eleştirel biçimde işlemiştir. Karikatürlerde kadınlar, Batılılaşmanın aşırılığına kapılmış, şıklığına düşkün, görünürlüğüyle dikkat çeken ama aynı zamanda gülünç ya da tehditkâr figürler olarak resmedilir. Örneğin, *Karagöz* dergisinde yer alan 12 Temmuz 1919 tarihli karikatürde, sıcaklardan bunalan Karagöz, kadınların serin kıyafetlerinden ilhamla kendi üzerini açmış ve kadın gibi giyinmiştir.



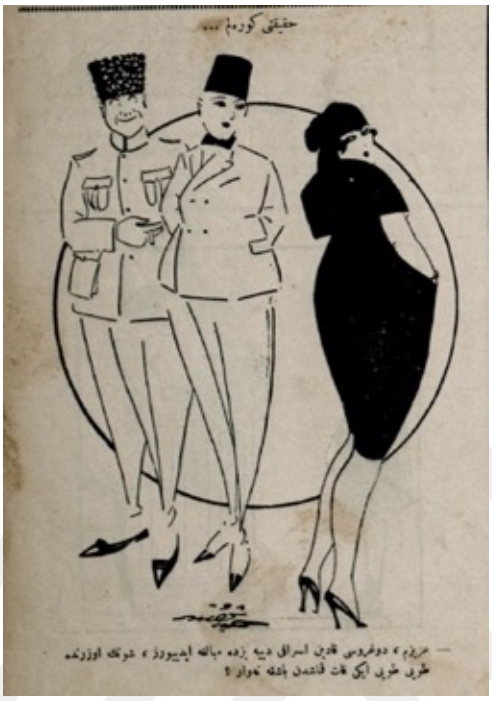
Şekil 265. Karagöz, S. 1186, 12 Temmuz 1335 [1919]
Hacivat – Aman Karagözüm! Bu ne kılık kıyafet? Tango mu oldun? Sana ayıp değil mi?
Karagöz – Bu işin ayıbı mı olur be? Sıcaklardan cayır cayır yanıyorum. Erkek kıyafetindeyken hiçbir tarafımı açamıyordum. Baktım kadınlar sıcaktan hiç perva etmiyorlar. Ben de ötemi berimi açıp biraz serinlemek için bu kıyafete girmekten başka çare bulamadım.

Bu mizahi temsilde kadın kıyafetinin serbestliğiyle alay edilirken, erkekliğin bile bu görünürlükten “yararlandığı” ima edilir. Aynı şekilde, 16 Ağustos 1919 tarihli *Karagöz* karikatüründe kadın kıyafetlerinin sadece pahalı değil, aynı zamanda vücutları açığa çıkaran bir tür “soyunma” olduğu vurgulanır. *Karagöz*, “yüz otuz beş liraya” mal olan modern kadın kıyafetinin aslında giyinmek değil soyunmak olduğunu ima ederek, dönemin toplumsal kaygılarını dile getirir.



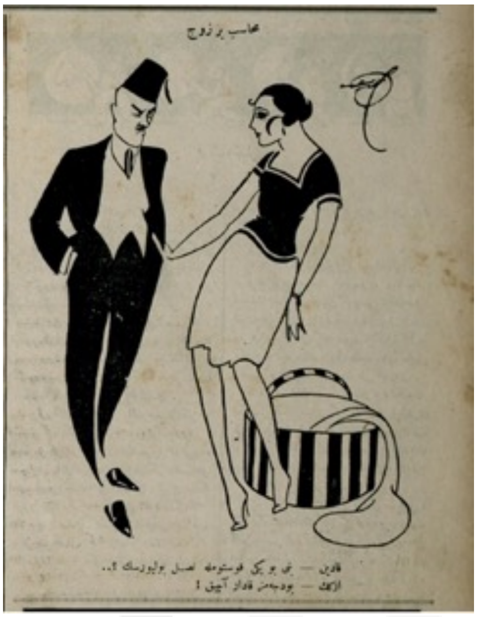
Şekil 266. Karagöz, S. 1196, 16 Ağustos 1335 [1919]
Karagöz – Madam cenapları! Üzerinizdeki şu şık tuvaleti kaça yaptırdınız?
Madam – Yüz otuz beş liraya mal oldu Mösyö Karagöz.
Karagöz – Ne diyorsunuz madam! Allah Allah! Bendeniz tam otuz bir liraya giyindiğim halde siz yüz otuz beş liraya soyunmuşsunuz.

“Kadın israfı” eleştirisinin yapıldığı *Aydede* dergisinde, modern bir kadının üstünde “topu topu iki kat kumaş” bulunduğu belirtilerek kadın kıyafetleri israf değilse bile sefaletin simgesi hâline getirilir.



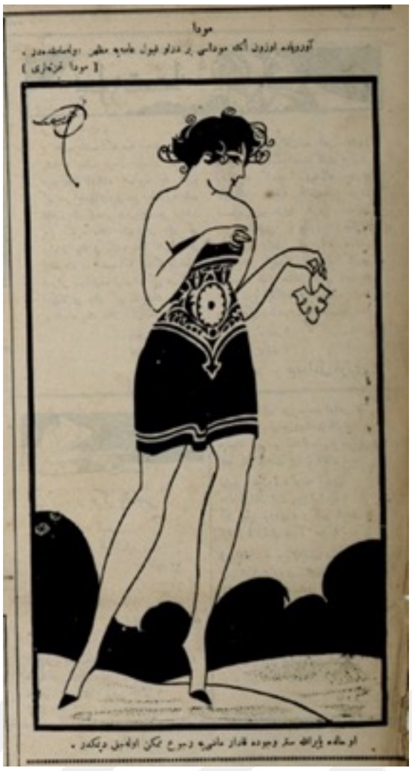
Şekil 267. Aydede, S. 29, 10 Nisan 1338 [1922]
Hakikati görelim…
– Azizim, doğrusu kadın israfı diye biz de mübalağa ediyoruz, şunun üzerinde topu topu iki kat kumaştan başka ne var?

Yine aynı dergide yayımlanan bir başka karikatürde, kocanın kadın kıyafetlerini bütçeye benzeterek “bütçemiz kadar açık” yorumu iki taraflı bir anlatım yaratır, kadın giyiminin ev ekonomisinde açtığı “gedik” ve bu gediğin büyüklüğünden yola çıkarak kadının elbisesinin çok açık olduğu iddiasını mizahi bir şekilde betimler.


محاسب بر زوج
قادین — بنی بو یکی قوستومله نصل بولیورسک ؟..
ارکک — بودجه‌مز قدر آچیق !

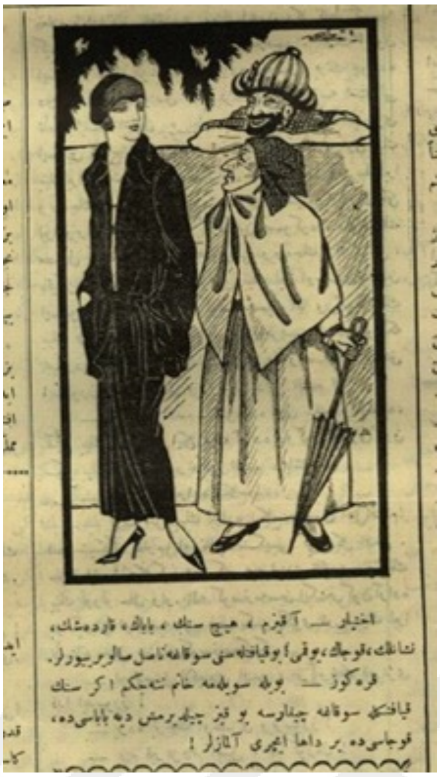
Şekil 268. Aydede, S. 11, 6 Şubat 1338 [1922]
Muhasip bir zevç
Kadın – Beni bu yeni kostümle nasıl buluyorsun?
Erkek – Bütçemiz kadar açık!

Aşağıdaki çizimde ise “Avrupa’da uzun etek modası bir türlü kabul-ü amaya mazhar olamamaktadır” şeklindeki alıntı, moda dergilerinden alınmış gibi sunularak, eteklerin artık iyice kısaldığına dikkat çekilir. Ardından gelen “O halde yaprakla setr-i vücuda kadar maziye rücu mümkün olacak demektir” cümlesiyle, kadın kıyafetlerinin giyinme işlevinden uzaklaşarak neredeyse çıplaklık sınırına dayandığı ima edilir. Burada “yaprakla örtünmek” ifadesi, hem semavi kitaplarda geçen *Havva* figürüne gönderme yapar hem de modern kadının kıyafet seçiminin uygunsuzluğunu mecaz yoluyla aşağılar. Bu karikatür, kadın bedeni üzerindeki görünürlüğü artıran modern kıyafetleri doğrudan teşhircilik veya çıplaklıkla özdeşleştirerek muhafazakar eleştiriyi görselleştirir. Kadınların kıyafetleriyle kamusal alanda daha fazla yer kaplaması ve dikkat çekici hale gelmeleri, sadece ahlaki değil, aynı zamanda sembolik düzeyde bir tehdit olarak sunulur. Kadının bedeni üzerinden sürdürülen bu söylem, modernliğin sınırlarının kadın üzerinden çizilmeye çalışıldığını gösterir.



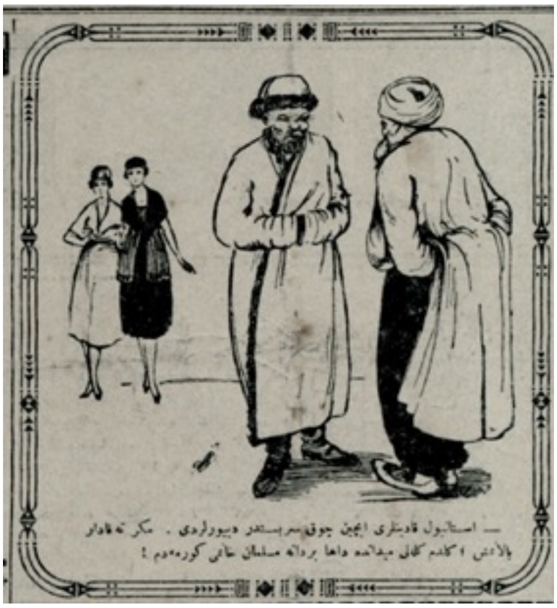
Şekil 269. Aydede, S. 14, 16 Şubat 1338 [1922]
Moda
Avrupa'da uzun etek modası bir türlü kabul-ü amaya mazhar olamamaktadır. (Moda gazeteleri)
O halde yaprakla setr-i vücuda kadar maziye rücu mümkün olacak demektir.

Karagöz dergisinin 8 Eylül 1923 tarihli sayısında yayımlanan başka bir karikatür, kadın kıyafetlerinin "asrileşmesi" ile birlikte ortaya çıkan ataerkil denetim krizini ironik biçimde görselleştirir. Çizimde, modern giyimli genç bir kadınla karşılaşan yaşlı bir kadın, şaşkınlıkla sorar: "A kızım, hiç senin baban, kardeşin, nişanlın, kocan yok mu! Bu kıyafetle seni sokağa nasıl salıyorlar?" Burada sıralanan ataerkil figürler—baba, erkek kardeş, nişanlı ve koca—kadının kamusal görünürlüğünü kontrol etmesi gereken "doğal" otoriteler olarak sunulur. Arkada bu iki kadını izleyen *Karagöz*'ün cevabı ise bu denetim mekanizmasının artık işlemediğine, hatta tersine döndüğüne işaret eder: "Eğer senin kıyafetinle sokağa çıkarsa bu kız çıldırmış diye babası da kocası da bir daha içeri almazlar!" Bu cümle, giyim kuşam normlarının değiştiği, modern görünümün makbul sayıldığı bir bağlamda yaşlı kuşağın değerlerinin geçersizleştiğini ima eder. Aynı zamanda bu yanıt, ataerkil düzenin kadın üzerindeki denetimini yitirdiği ve kadın bedeninin giyimi üzerinden kurulan ahlaki denetimin sorgulandığı bir döneme işaret eder. Karikatür, kadının kıyafeti üzerinden kamusal alanda var olma biçiminin, artık ataerkil figürlerin doğrudan müdahalesiyle değil, dolaylı olarak toplumsal beklentiler aracılığıyla şekillendiğini gösterir.


اختيار — آ قيزم ، هيچ سنك ، بابك ، قارداشك ،
نشانلك ، قوجاك ، يوقمى ! بو قيافتله سنى سوقاغه ناصل صالويريورلر.
قره كوز — بويله سويلمه خانم ننه جكم اكر سنك
قيافتكله سوقاغه چيقارسه بو قيز چيلدرمش ديه باباسى ده ،
قوجاسى ده بر داها ايچرى آلمازلر !

Şekil 270. Karagöz, S. 1615, 8 Eylül 1339 [1923]
İhtiyar – A kızım, hiç senin baban, kardeşin, nişanlın, kocan yok mu! Bu kıyafetle seni sokağa nasıl salıyorlar.
Karagöz – Böyle söyleme hanım nineciğim eğer senin kıyafetinle sokağa çıkarsa bu kız çıldırmış diye babası da kocası da bir daha içeri almazlar!

Karagöz'ün bu karikatüründe kadın giyimi üzerinden ataerkil denetim mekanizmalarının çözülüşü hicvedilirken, 3 Mayıs 1923 tarihli *Akbaba* karikatürü aynı meseleyi farklı bir bakışla ele alır. Çizimde, taşradan İstanbul'a gelmiş, geleneksel kıyafetli bir adam yer alır. Etraftaki modern giyimli kadınlara bakarak hayretle: "İstanbul kadınları için çok serbesttir diyorlardı. Meğer ne kadar yalanmış, geldim geleli meydanda daha bir tane Müslüman hanım görmedim!" Adamın sözleri, İstanbul sokaklarında gördüğü modern kadınları "Müslüman hanım" kategorisine dâhil edemeyişini, yani modern görünümü dini ve toplumsal kimlikle bağdaştıramayışını ortaya koyar. Bu ironi, modernleşmenin kadın bedeni üzerinden kimlik algılarını nasıl dönüştürdüğünü gösterir. *Akbaba*'nın bu karikatürü, kadınların kamusal alandaki görünümünün "tanınmaz" hale gelişine yönelik erkek şaşkınlığını hicvederken, aynı zamanda modern kıyafetle birlikte kadının milli ve ahlaki aidiyetinin sorgulanmaya başlandığı yeni bir döneme işaret eder.

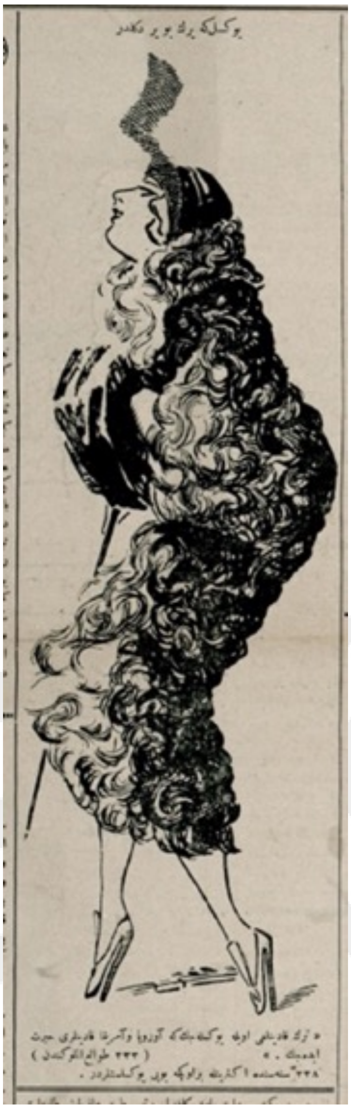

— استانبول قادینلری ایچین چوق سربستدر دییورلردی . مکر نه قدار
یالانمش ، کلدم کلهلی میدانده داها بر دانه مسلمان خانم کورمهدم !

Şekil 271. Akbaba, S. 43, 3 Mayıs 1339 [1923]
- *İstanbul kadınları için çok serbesttir diyorlardı. Meğer ne kadar yalanmış, geldim geleli, meydanda daha bir tane Müslüman hanım görmedim*!

Moda üzerinden yapılan bu alaylar yalnızca içeriyle değil, dış dünyayla kıyasa da yönelmiştir. *Aydede*'nin 16 Mayıs 1922 tarihli "Yüksel ki yerin bu yer değildir" başlıklı karikatürü, bu yaklaşımın çarpıcı bir örneğidir. Karikatürde abartılı topuklu ayakkabılar giymiş bir kadın figürü eşliğinde şu ifadeye yer verilir: "Türk kadınlığı öyle yükselecek ki Avrupa ve Amerika kadınları hayret edecek." Ancak hemen ardından gelen açıklama, bu "yükseliş"in neye indirgenmiş olduğunu açıklar: "1338 senesinde ekseriyetle bir ökçe boyu yükselmiştir." Namık Kemal'in ünlü dizesi "Yüksel ki yerin bu yer değildir"in[665] ironik biçimde tersyüz edildiği bu karikatürde, kadınların toplumsal ilerlemesi topuk yüksekliğine indirgenir. Kadın modernleşmesi, gerçek bir özgürleşme göstergesi olmaktan çıkıp, modanın belirlediği yüzeysel bir "yükseliş" olarak sunulur. Böylece karikatür, dönemin kadın modernleşmesine dair söylemlerini hicvederek, ilerleme iddiasının tüketim ve görünürlük üzerinden nasıl anlam kaybına uğradığını eleştirir.

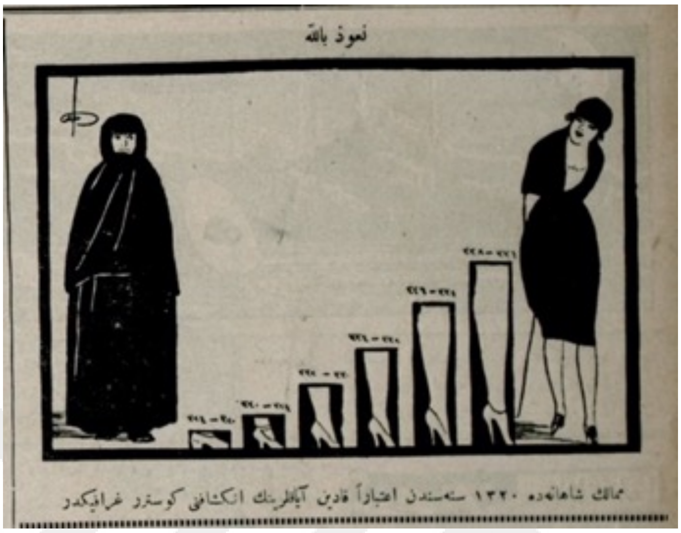
---

[665] Önder Göçgün, *Namık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2009.



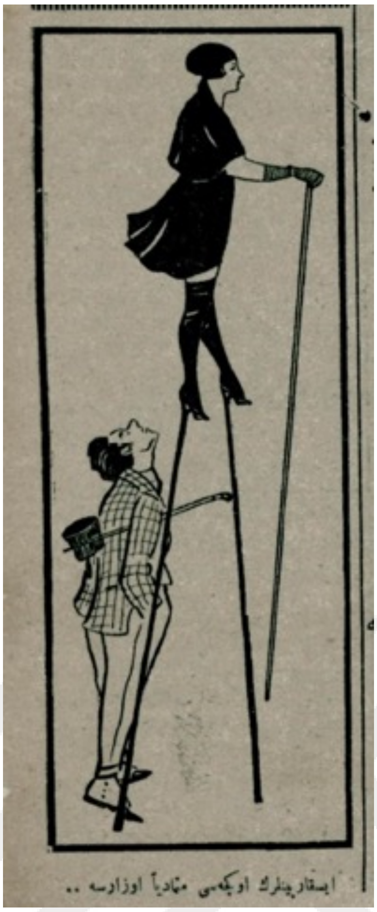
Şekil 272. Aydede, S. 22, 16 Mayıs 1338 [1922]
Yüksel ki yerin bu yer değildir
Türk kadınlığı öyle yükselecek ki Avrupa ve Amerika kadınları hayret edecek
1338 senesinde ekseriyetle bir ökçe boyu yükselmiştir.

Topuk vurgusu, kadınların görünümündeki değişimi göstermek için bir başka *Aydede* karikatüründe de kullanılır. Derginin 20 Nisan 1922 tarihli sayısında yayımlanan “Neûzübillah” başlıklı bu karikatürde, çarşaflı bir kadın figüründen yüksek topuklu, kısa etekli modern kadına uzanan bir dizilim yer alır. Altına, “Memalik-i Şahane’de 1320 (1904) senesinden itibaren kadın ayaklarının inkişafını gösterir grafiktir” ifadesi düşülmüştür. Bu görselde topuk boyunun yıllar içinde giderek artışı, kadın modernleşmesinin sembolik bir göstergesi hâline getirilir. Ökçesi en kısa olan kadın tamamen örtülüyken, ökçe boyu yükseldikçe kadının giyimi belirgin biçimde kısalır ve bedeni daha görünür hâle gelir. Bu “grafiksel yükseliş”, kadının toplumsal ilerlemesinin ironik bir parodisine dönüşür. Karikatürün üst kısmında yer alan “Neûzübillah” (Allah korusun) ifadesi, modernleşme ile birlikte gelen bu dönüşümün dini-ahlaki bir yozlaşma olarak algılandığını ima eder. Böylece karikatür, kadın bedeninin hem modernleşmenin ölçütü hem de ahlaki kaygıların nesnesi haline gelişini eleştirel bir mizah diliyle yansıtır.


نعوذ بالله
ممالك شاهانه‌ده ۱۳۲۰ سنه‌سندن اعتباراً قادين آياقلرينك انكشافنى كوستر غرافيكدر

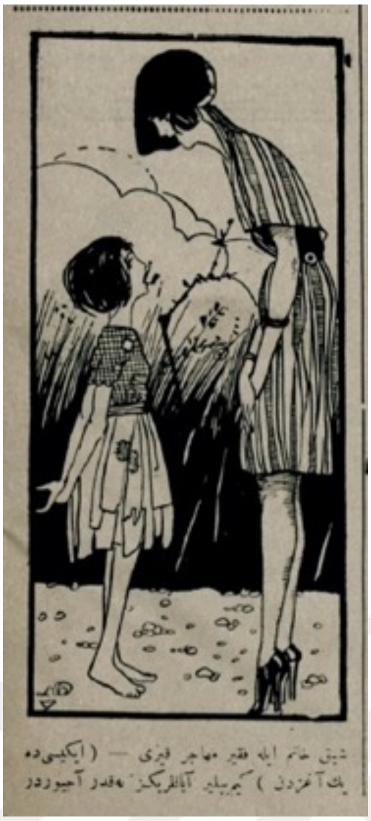
Şekil 273. Aydede, S. 32, 20 Nisan 1338 [1922]
Neuzubillah
Memalik-i Şahane’de 1320 senesinden itibaren kadın ayaklarının inkişafını gösterir grafiktir

Topuk teması, kadın modernleşmesini hicvetmenin bir aracı olarak farklı dergilerde de yinelenmiştir. *Zümrüdüanka*’nın 15 Mart 1923 tarihli sayısında yayımlanan “İskarpinlerin ökçesi mütemadiyen uzarsa” başlıklı karikatür, bu eğilimin ironik bir örneğidir. Karikatürde, son moda kısa etekli bir kadın, adeta sırık üzerinde yürüyecek kadar uzun topuklu ayakkabılar giymiştir. Aşağıda yer alan erkek figür, başını kaldırarak bu kadına şaşkınlıkla bakmaktadır. Bu bakışta şaşkınlığın yanı sıra müstehcen bir ima da söz konusu olabilir. Çünkü yukarıdaki kadının kısa eteği uçuşmaktadır ve erkeğin bakışının o kadar da masum olmadığı yaratılan sahne aracılığı ile hissettirilir. Çizim, kadınların modaya uyma hırsının ulaştığı aşırılığı abartılı bir biçimde sergiler. Burada topuk boyunun doğrudan kadın bedeniyle, dolayısıyla “kadının yükselişi” fikriyle ilişkilendirilmesi, *Aydede* dergisindekine benzer karikatürlerle ortak bir mizah çizgisini paylaşır. Ancak *Zümrüdüanka*’daki yorum, bu yükselişi iyice grotesk hale getirerek, kadının neredeyse yerle bağını kopardığı bir sahne yaratır. Bu durum, modanın sınır tanımazlığına yönelik bir eleştiridir: kadının özgürleşmesi olarak sunulan bedensel dönüşüm, akıldışı bir gösteriye dönüşmüştür.


ایسقارپینلرك اوكچه‌سی متمادیاً اوزارسه ..

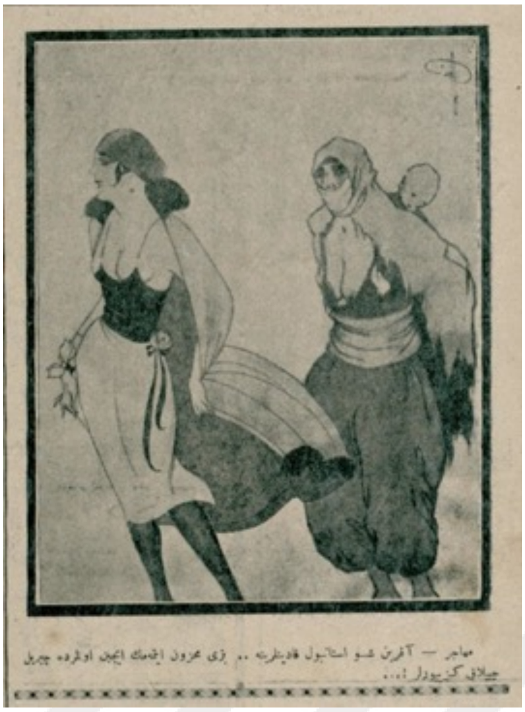
Şekil 274. Zümrüdüanka, S. 19, 15 Mart 1339 [1923]
İskarpinlerin ökçesi mütemadiyen uzarsa…

Kadın giyimi üzerinden yapılan mizah, zaman zaman yalnızca modaya değil; yoksulluk, göç ve sınıfsal eşitsizlik gibi toplumsal meselelere dair ironik karşılaştırmalara da zemin oluşturmuştur. Bu karikatür, dönemin sınıfsal çelişkilerini ve modern kadının görünüşe dayalı tüketim pratiklerini alaycı bir şekilde ele alır. 3 Temmuz 1922 tarihli *Güleryüz*'de yayımlanan çizimde, çıplak ayaklı fakir muhacir kız ile yüksek topuklu ayakkabı giymiş şık hanım yan yana durur; ikisi de bir ağızdan "Kim bilir ayaklarınız ne kadar acıyordur" der. Burada ironi, hem fiziksel hem simgesel bir acı üzerinden kuruludur: biri yoksulluk yüzünden çıplakken, diğeri modaya uymak uğruna kendine "eziyet" etmektedir. Karikatür, sınıfsal eşitsizliği gözler önüne sererken, modern kadının konfor yerine görselliği önceleyen yeni yaşam biçimini de sorgular.


شيق خانم ايله فقير مهاجر قيزى — (ايكيسى ده
يك آغزدن) كيم بيلير آياقلريكز نه قدر آجييوردر

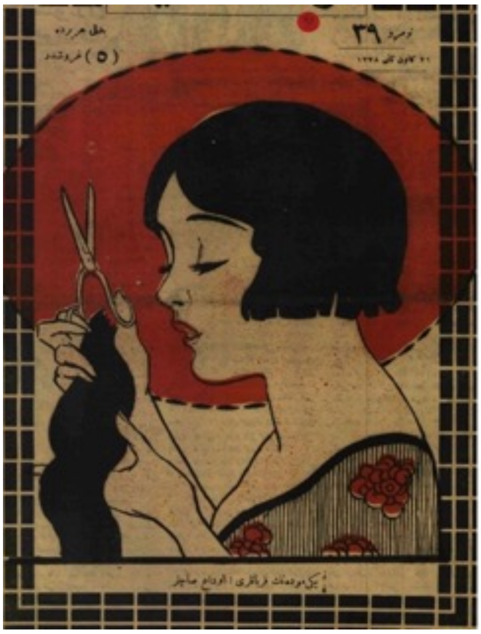
Şekil 275. Güleryüz, S. 63, 3 Temmuz 1338 [1922]
Şık hanım ile fakir muhacir kızı – (İkisi de yek ağızdan) kim bilir ayaklarınız ne kadar acıyordur.

Benzer bir sınıfsal karşıtlık, 27 Aralık 1923 tarihli *Akbaba* dergisinde yayımlanan bir karikatürde daha da sert bir ironiyle sunulur. Önde, neredeyse çıplak sayılacak kadar dekolte, askılı elbisesiyle Batılı tarzda giyinmiş bir İstanbul hanımı; arkasında ise göğsü açık, sırtında çocuğunu taşıyan, yoksul ve yırtık pırtık giysili bir muhacir kadın yürümektedir. Karikatürün altında, muhacir kadının ağzından şu cümle yer alır: "Aferin şu İstanbul kadınlarına… Bizi mahzun etmemek için onlar da çırılçıplak geziyorlar!" Bu ifade, hem acı bir mizah hem de derin bir toplumsal eleştiridir. Bir yanda savaş ve göçün yarattığı sefalet içinde var olmaya çalışan kadınlar; diğer yanda tüketim kültürünün parçası hâline gelmiş, bedenini bir "moda vitrini"ne dönüştürmüş şehirli kadınlar vardır. Muhacir kadının "çıplaklık" üzerinden kurduğu ironi, modernlik ile çıplaklık arasındaki ince çizginin dönemin ahlaki söyleminde nasıl bir çatışma alanı oluşturduğunu gösterir. Bu karikatür, kadın bedeninin hem fiziksel yoksunluk (muhacir kadın) hem de aşırı görünürlük (şehirli kadın) biçimlerinde sergilenişini yan yana getirir. Böylece, savaş sonrası İstanbul'un derinleşen ekonomik uçurumlarını ve modern kadın imgesinin bu eşitsizlikler içinde nasıl ideolojik bir simgeye dönüştüğünü çarpıcı biçimde görünür kılar.


مهاجر — آفرین شو استانبول قادینلرینه .. بزی محزون ایتمەمك ایچین اونلرده چیریل
چیپلاق گزییورلر!...

Şekil 276. Akbaba, S. 111, 27 Kanunuevvel 1339 [1923]
Muhacir – Aferin şu İstanbul kadınlarına.. Bizi mahzun etmemek için onlar da çırılçıplak geziyorlar!..

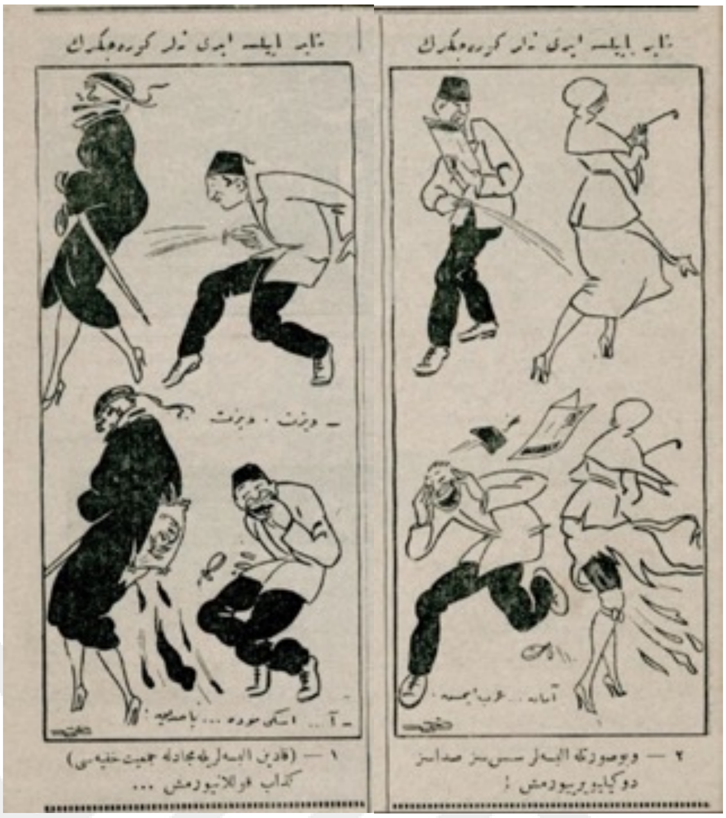
Güleryüz dergisi ise kadınların bu dönüşümünü "kurban" metaforu üzerinden işler. Kadınların saçlarını kısaltması "Yeni modanın kurbanları" başlığıyla sunulur ve kadınların uzun saçlarını kaybetmesi dramatik bir yitim olarak tasvir edilir.


نومرو ۳۹
(۵) غروشدر
یکی مودەنك قربانلری ! الوداع صاچلر

Şekil 277. Güleryüz Numara 39 – 26 Kanunusani 1338 – 26 Ocak 1922
Yeni modanın kurbanları! Elveda saçlar

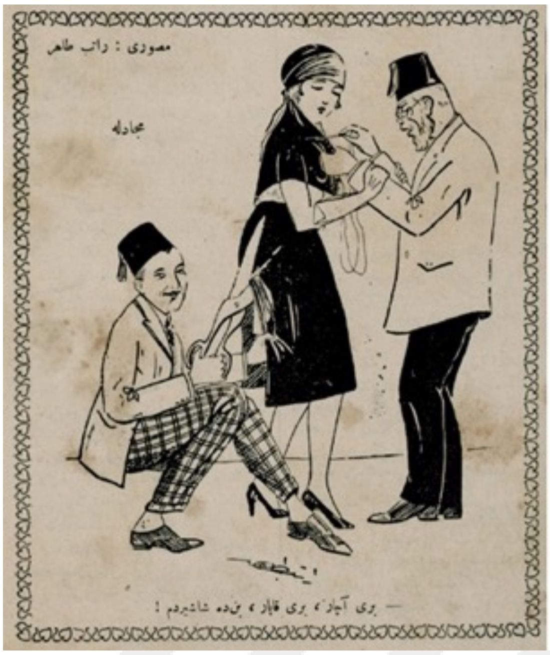
Bu örneklerin tamamı, kadın kıyafeti üzerinden kadının kamusal görünürlüğünün nasıl denetlendiğini, biçimlendirildiğini ve toplumsal değerlere tehdit olarak konumlandırıldığını gösterir. Kadın bedeni, mizah basınında yalnızca estetik ya da ekonomik değil, aynı zamanda ahlaki bir mesele olarak sunulur. Dönemin ataerkil bakış açısıyla şekillenen bu karikatürlerde, modernleşme süreçleri kadın üzerinden "abartılı" ya da "karikatürize" bir dille temsil edilirken, kamusal alanın sınırları da yeniden çizilir. Kadın, bedeni, kıyafeti ve görünürlüğüyle modernliğin simgesi olmanın ötesinde, denetlenmesi gereken bir figür hâline gelir.

Bazı haberler ve karikatürler ise "fiili taciz" ve "şiddeti" teşvik eder türden bir mizah içermektedir. Örneğin 1922'de *Aydede*'de yayımlanan aşağıdaki karikatür, *Kadın Elbiseleriyle Mücadele Cemiyeti* adlı hayali bir cemiyeti tasvir ederek, bir hafiyenin sokakta kezzap kullanarak açık giyimli kadınların elbiselerini yakıp döktüğünü ve yanan kıyafetlerin altından ne olduğunu göstermekte ve bu durumu; şiddeti uygulayan erkek figürün kahkaha atar biçimde sunulmasıyla komiklik unsuruna dönüştürmektedir. Bu hicivli tasvir, gerçekte kimi fanatiklerin modern kıyafetli hanımları sindirmek amacıyla kezzap atma, etek kesme gibi yöntemlere başvurabilme ihtimallerini hafife almaktadır.



Şekil 278. Aydede, S. 25, 27 Mart 1338 [1922]
Şayet yapılsaydı neler görecektik.(Sağ görsel)
Şayet yapılsa idi neler görecektik (sol görsel)
1 – (Kadın Elbiseleri ile Mücadele Cemiyeti hafiyesi) kezzap kullanıyorlarmış… (Vızt vızt…. Eski moda yastık)
2- Ve bu suretle elbiseler sessiz sedasız dökülüveriyormuş!

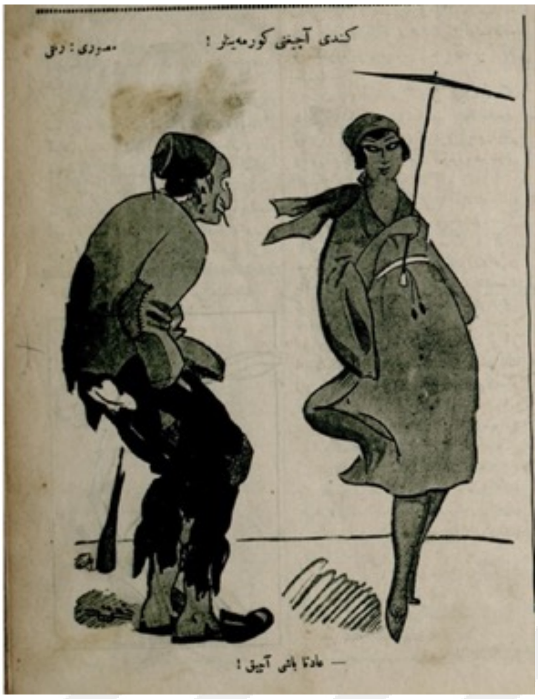
Kadın kıyafeti üzerinden yürütülen tartışmalar, dönemin eril bakış açısının iki kutuplu gerilimi arasında sıkışıp kalmıştı. Bir yanda modernleşme yanlısı söylem, kadının çarşaf ve peçeden kurtularak kamusal alana dahil olmasını savunurken; diğer yanda muhafazakâr cephe, giyimdeki bu değişimi doğrudan bir toplumsal yozlaşma belirtisi olarak kodluyordu. Bu ikili açmaz, aslında erkek egemen zihniyetin kadın öznesine tanıdığı hareket alanının ne denli sınırlı olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Zira bu süreçte kadınlardan bir yandan "asri/modern" bir imaja bürünmeleri beklenmiş, diğer yandan ise bu modernlik talebi katı bir "namus" ve "edep" kalıbıyla sınırlandırılmaya çalışılmıştır. Nitekim 1922 tarihli *Aydede*'de yayınlanan karikatür, bir kadın figürünü "Biri açar, biri kapar, ben de şaşırdım" diye söyletirken tam da bu çelişkiye parmak basıyordu. Bu çizimde kadın kıyafetine dair bitmek bilmeyen müdahaleler alaya alınmış; ataerkinin kafasındaki ideal kadın modelinin tutarsızlığı gözler önüne serilmiştir. Böylece mizah yoluyla, erkek düşüncesinin kadın bedenini kontrol etme arzusuna öz-eleştirel bir ayna tutulmuştur.



مصوری : راتب طاهر
مجادله
— بری آچار ، بری قاپار ، بن ده شاشیردم !

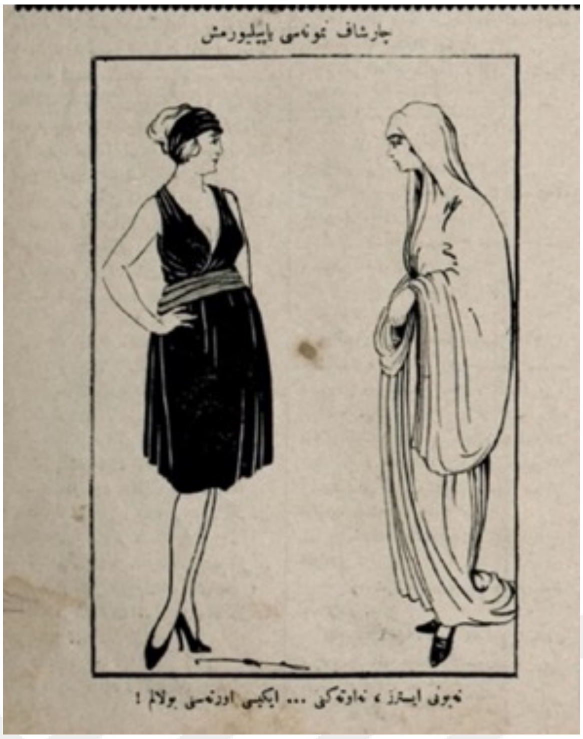
Şekil 279. Aydede, S. 56, 13 Temmuz 1922
Mücadele
Biri açar, biri kapar, ben de şaşırdım. (Çizer: Ratip Tahir)

Kadın kıyafetleri üzerinde “her önüne gelenin” kendinde söz hakkı bulmasına dair başka bir eleştiri karikatürü de şöyledir; *Aydede*’nin 18 Eylül 1922 tarihli sayısında yayımlanan “Kendi Açığını Görmeyenler” başlıklı karikatür, kadın kıyafeti üzerinden yapılan ahlaki yargıların hem sınıfsal hem de cinsiyet temelli çelişkilerine dikkat çeker. Yoksulluktan pantolonu yırtılmış bir adam, modern giyimli bir kadına “Adeta başı açık!” diyerek ahlaki bir müdahalede bulunur. Oysa karikatür, bu denetimci bakışı ters yüz ederek, kadını değil, ekonomik gücü olmayan ve kendi “açığını” görmeyen erkeği alaya alır. Dikkat çekici olan, *Aydede* gibi çoğunlukla kadın kıyafetlerine yönelik denetleyici eleştiriler sunan bir mizah dergisinin, burada denetleme pozisyonundaki erkeği hedef almasıdır. Bu durum, kadınların kamusal görünürlüğü üzerindeki ahlaki denetimin yalnızca cinsiyete değil, sınıfsal ayrıcalıklara da dayandığını düşündürür. Yani bu karikatür, erkeklerin kadın giyimi üzerindeki ahlaki otoritelerinin, ekonomik konumdan yoksun olduklarında geçersizleştiğini ve gülünçleştiğini ima eder. Bu yönüyle, ataerkil tahakkümün sınıfsal boyutuna dair önemli bir eleştiri barındırır.


کندی آچیغنی کورمه‌ینلر !
مصوری : رفقی
— عادتا باشی آچیق !

Şekil 280. Aydede, S. 75, 18 Eylül 1922
Kendi açığını görmeyenler
Adeta başı açık!
Kadına başı açık diyen adamın pantolonunun arkası yırtık.

1920'lerin başlarında, bir kısım düşünür ve siyasetçi sert tedbirler yerine "milli kıyafet" adı altında daha uzun soluklu bir çözüm arayışına yönelmişti. Tartışmanın ana ekseni, "ne tam anlamıyla Avrupai ne de bütünüyle geleneksel olacak", millileştirilmiş bir kadın giysisi tasarlamaktı.


چارشاف نمونه‌سی یاپیلیورمش
نه بونی ایسترز ، نه اوته‌کنی ... ایکیسنڭ اورته‌سنی بولاڭ !

Şekil 281. Aydede, S. 29, 10 Nisan 1338 [1922]
Çarşaf numunesi yapılıyormuş
Ne bunu isteriz ne ötekini… İkisinin ortasını bulun!

İkinci Meşrutiyet'ten itibaren "milli kıyafet" fikri, yalnız bir estetik tercih değil, iktisadi-milli bir program ve ahlâki-siyasal bir çerçeve olarak tartışılmaktaydı. 1908 sonrasında Fatma Fahrünnisa gibi yazarlar "taklidi" reddedip kadınlar için yerli ve özgün bir dış görünüş arayışını dillendirirken, kadın dergileri ve Türk Ocağı çevresi bu arayışı iki hedefe bağlamaktaydı: (1) Sadelik ve tasarrufla israfın önüne geçmek, ithal dantel/kumaş yerine "yerli malı" kullanmak; (2) kamusal görünüşte "dini ve milli adaba uygunluk" sağlayacak bir form bulmak.[666] Bu nedenle *Mamûlât-ı Dâhiliye İstihlâkı Kadınlar Cemiyeti*[667] gibi girişimler hem yerli üretimi teşvik etmekte, hem de

---

[666] Nicole van Os, "Milli Kıyafet: Müslüman Osmanlı Kadını ve Kıyafetinin Milliyeti," çev. Bülent Keneş, içinde *Türkler*, Cilt 14: *Osmanlı*, ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek ve Salim Koca, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s. 133-145.

[667] Mamûlât-ı Dâhiliye İstihlâkı Kadınlar Cemiyeti, 1913 yılında İstanbul'da Melek Meliha ve Zaime Hayriye Hanımların öncülüğünde kurulmuş, İkinci Meşrutiyet döneminin "milli iktisat" politikalarıyla uyumlu biçimde faaliyet gösteren önemli bir kadın cemiyetidir. Cemiyetin temel amacı, yerli üretimi teşvik etmek, yerli malı kullanımını yaygınlaştırmak ve Osmanlı kadınlarını iktisadi hayata dâhil etmektir. Bu doğrultuda terzihaneler açılmış, kadınlara dikiş öğretilmiş ve yerli kumaşlardan üretim yapılmıştır. Birinci Dünya Savaşı yıllarında ise cemiyet, cephe gerisinde etkin bir rol üstlenmiş; asker ailelerine yardım etmiş, askerler için giysi üretmiş ve Divanyolu'nda yaralı askerlerin tedavisi için bir hastane açmıştır. Cemiyet, kadınların kamusal alanda görünürlük kazanmasını "vatan hizmeti", "milli görev" ve "iktisadi fedakârlık" söylemleri üzerinden meşrulaştırarak, kadın emeğini ulusal ekonomi ve savaş mobilizasyonu içine dâhil eden erken örneklerden biri olmuştur. Nuray Özdemir, "I. Dünya Savaşı'nda İstihlâk-ı Millî Kadınlar Cemiyeti'nin Faaliyetleri," *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları / Recent Period Turkish Studies*, S. 36, 2019, s.29-47.

Müslüman kadın terzilerin yetiştirilmesini savunmaktaydı; Balkan Savaşları sonrasında "Osmanlıcılık"tan "Türk-İslâm milliyetçiliği"ne kayan dil, "milli"nin kapsamını da daraltmaktaydı. Devletin tesettür ve sokak kıyafetine dair muğlak talimatları ile basındaki eleştiriler (israf, dövizin dışarı akışı, ahlâk kaygısı) aynı zeminde buluşurken, *Kadınlar Dünyası* etrafındaki yazarlar pratik bir çözüm için yarışmalar/standartlar önermesine karşın, "milli kıyafet"in somut biçimi üzerinde tam bir uzlaşı oluşmadı.[668] Kısacası, savaş ve Mütareke yıllarında modernleşme–milliyetçilik–iktisat ekseninde bir "yerli kıyafet" ideali olgunlaşmış; fakat bunun nasıl görüneceği tartışma halinde kalmıştır. İşte bu zemin üzerinde, 1919'da İnci'de yazan Zehra Hakkı meseleyi daha sistemli bir projeye dönüştürmeye çalışmıştır. Bu bağlamda, "Milli Moda" başlıklı makalesiyle Zehra Hakkı, Türk kadınlarının Batı modasını "Türk erkekleri gibi" sorgusuz sualsiz benimsememesi gerektiğini savunmaktadır; onun ifadesiyle "biz Türk kadınları (erkeklerle) aynı yolu takip etmemeliyiz". Kadınların kendi kültürlerine uygun bir moda oluşturması fikrini ortaya atarak, taklitçiliği bırakıp çağdaş temeller üzerinde milli bir stil yaratmayı amaçlamıştır.[669] Zehra Hakkı'ya göre bu hedefe ulaşmak için dönemin "münevverleri" ve "sanatkarları" da devreye sokulmalı, onların muaveneti alınmalıdır. Nitekim makalesinde, Almanların milli moda oluşturma çabasından[670] bile daha başarılı olunabileceğini, çünkü Türk kültürünün kadim bir medeniyet birikimine sahip olduğunu iddia etmektedir. Bu görüş, taklit yerine özgünlük vurgusu yaparak, modernleşme ile milliyetçiliğin kesiştiği bir noktada kadın giyimine stratejik bir anlam yüklemektedir. Aynı dönem kaleme alınan benzer yazılarda da ahlaki ve milli argümanlar iç içe geçer: Batı modası, "milli terbiye ile bağdaşmayan yoz bir etki" olarak eleştirilirken, "Türk kadınına hem çağdaş hem namuslu bir görünüm kazandıracak" yerli kıyafetlerin gerekliliği vurgulanır. [671]

---

[668] Nicole van Os, "Milli Kıyafet: Müslüman Osmanlı Kadını ve Kıyafetinin Milliyeti…" s. 133-145.

[669] Çilem Tercüman, "The Most Fashionable Dream of the 20th Century: Turkish National Fashion," *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 56, S. 56, 2017, s. 93-101.

[670] Almanya'da Birinci Dünya Savaşı yıllarında Fransız modasının kültürel hegemonyasına karşı bir "milli moda" (nationale Mode) akımı doğmuştur. Alman entelektüelleri ve tasarımcıları, özellikle Berlin merkezli moda çevrelerinde, Fransız haute couture'ünün taklit edilmesini eleştirerek yerli kumaşlar, sade biçimler ve "Alman kimliğini yansıtan" estetik anlayışlar geliştirmeye çalışmışlardır. Bu girişim, savaş döneminde yükselen ekonomik korumacılık ve kültürel milliyetçilikle paralel ilerlemiştir. Bkz. Carlo Marco Belfanti and Elisabetta Merlo, "Fashion and Democracy in Europe, 1860–1960," *Dimensioni e problemi della ricerca storica,* No. 2, 2021, s. 55–68. ; Irene Guenther, "Nazi Chic? German Politics and Deutsche Mode" 1933-1945," *Fashion Theory* Vol. I, No. 2, 1997, s. 29-58.

1922 yılı ortalarında İstanbul basını, *Türk Bedaiyini Koruma Derneği* adlı bir girişimin milli kıyafet hususunda somut adımlar atmaya çalıştığını haber yapmıştır. *Türk Bedaiyini (Güzelliğini) Koruma Derneği***,** Batılılaşma sürecindeki toplumu doğu ile batı değerleri arasında yaşanan savrulmadan kurtarmak amacıyla kurulmuştur.[672] Mimariden güzel sanatlara, ev dekorasyonundan kılık kıyafete dek her alandaki "kargaşa ve yozlaşma"ya karşı milli bir tavır geliştirmeyi amaçlayan dernek, en çok dış görünüş meselesine eğilmiştir. Özellikle Türk kadınının dış giysisini ıslah etmeyi hedefleyen bu topluluk, çarşafı millileştirmek veya yerine yeni bir milli dış kıyafet ikame etmek üzere projeler hazırlamıştır.[673]

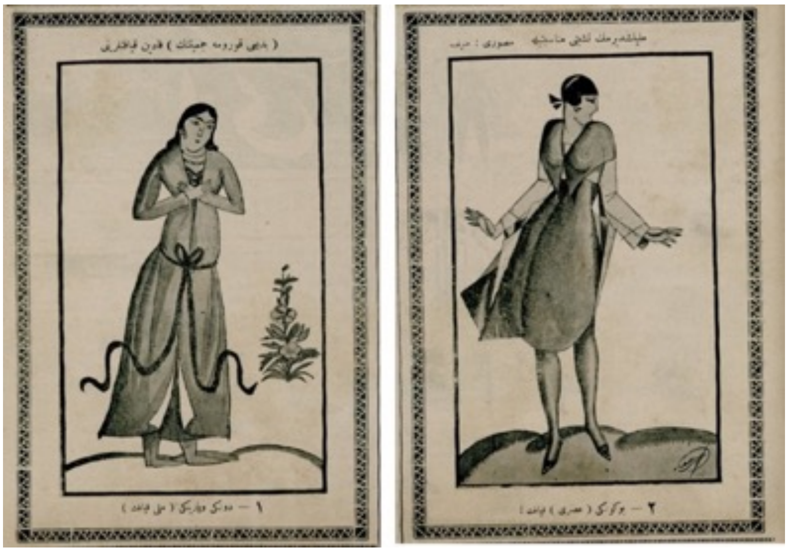
Temmuz 1922 tarihinde yayınlanmış aşağıdaki iki karikatür "milli kıyafet" tartışmalarının basında nasıl yankı bulduğunu, mizah dergilerinin bu konuyu hem ciddiyetle hem alayla nasıl ele aldığını gösteren örneklerdir. *Aydede*'de yayımlanan iki kareli "Bedayi'yi Koruma Cemiyeti'nin kadın kıyafetlerini millileştirmek teşebbüsü münasebetiyle" adlı karikatür derginin ideolojik tavrını açık biçimde yansıtmaktadır. Sol karede yer alan "dünkü ve yarınki milli kıyafet"te, kadın bedeni uzun ve sade bir elbiseyle, geleneksel bir biçimde resmedilmiştir. Bu figür, doğallığı ve sadeliğiyle "yerli" ve "doğru" addedilen bir kıyafet anlayışını temsil eder. Sağ karedeki "bugünkü (asrî) kıyafet" ise kısa etekli, vücut hatlarını belli eden modern bir kadını gösterir. Burada mizah, açık bir biçimde değer yargısına dönüşmüştür: Dergi, "millî kıyafet" arayışını desteklerken Batı modasının bedeni teşhir eden yönünü eleştirir. Karikatürün temel mesajı, kadının modernleşmesini biçimsel bir dönüşüm olarak değil, "özüne uygun" bir milli çizgide gerçekleşmesi gereken bir süreç olarak yorumlamaktır.

---

[671] Edip Bukarlı, "Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Kadın Kıyafetinin Dönüşümü…", s. 55–78; ayrıca bkz. Çilem Tercüman, "The Most Fashionable Dream of the 20th Century: Turkish National Fashion," *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, S. 56, 2021, s. 94-101.

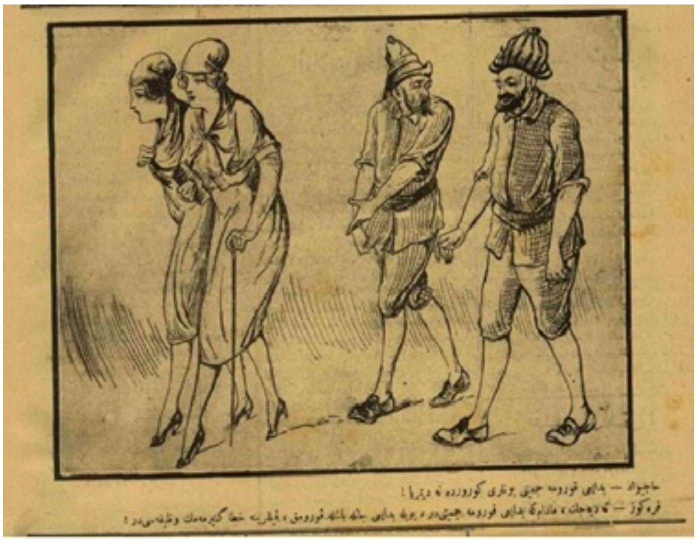
[672] Leyla Kaplan, "Türk Bedai'iyini Koruma Derneği ve Cumhuriyet Döneminde Türk Güzelliğini Geliştirme Çabaları," *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 17, S. 49, 2001, s. 160.

[673] Leyla Kaplan, "Türk Bedai'iyini Koruma Derneği…", s. 161-162.



Şekil 282. Aydede, S. 54, 6 Temmuz 1338 [1922]
Bedayi'yi Karuma Cemiyeti'nin kadın kıyafetlerini millileştirmek teşebbüsü münasebetiyle
1 – Dünkü ve yarınki milli kıyafet   2 – Bugünkü (asri) kıyafet!

Birkaç gün arayla yayımlanan *Karagöz*'ün karikatürü ise aynı konuyu bambaşka bir tonda işler. Hacivat ve Karagöz, sokakta gördükleri iki modern kadın figürü üzerinden *Bedaiyi Koruma Cemiyeti*'ni tiye alır. Hacivat, "Bedaiyi Koruma Cemiyeti bunları korur da ne demez ya!" derken, *Karagöz* alaycı bir biçimde "Mademki bedaiyi koruma cemiyetidir, böyle bedaiyi canla başla korumak, kıllarına hata getirmemek vazifesidir" yanıtını verir. Buradaki "bedai" (güzellik) kelimesi, hem kadın bedeni hem estetik ideal anlamında iki katmanlı bir ironi üretir. Karikatür, milli kıyafet girişimlerinin kadın bedeni üzerindeki denetim iddiasını tersine çevirerek, aslında bu denetimin erkek bakışını tatmin eden bir güzellik koruma çabasına dönüştüğünü ima eder. Dolayısıyla, *Aydede*'nin karikatürü milli kıyafet fikrini normatif bir düzlemde savunurken**,** *Karagöz* aynı ideali alaycı bir şekilde tersyüz eder. Biri "kadının nasıl giyinmesi gerektiği"ni ciddiyetle tarif ederken, diğeri bu tartışmanın altındaki eril bakışı görünür kılar.

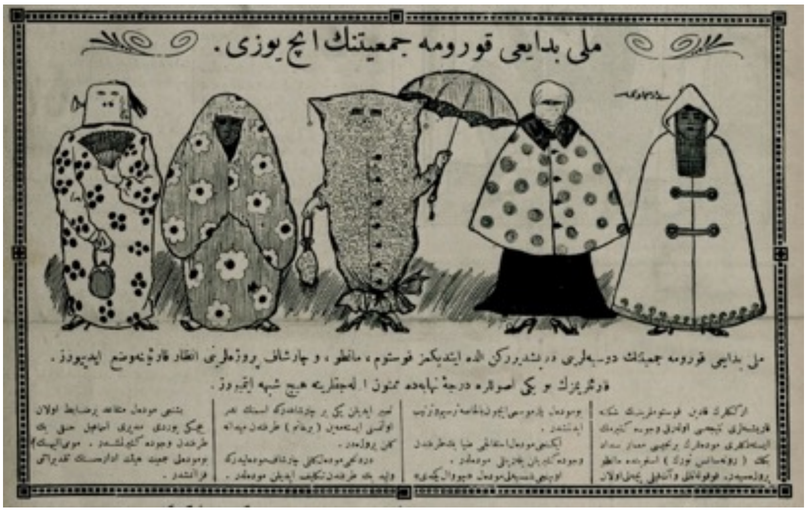


Şekil 283. Karagöz, S. 1491, 1 Temmuz 1338 [1922]
Hacivat – Bedaiyi Koruma Cemiyeti bunları korur da ne demez ya!
Karagöz – Ne diyecek, mademki bedaiyi koruma cemiyetidir, böyle bedaiyi canla başla korumak, kıllarına hata getirmemek vazifesidir!

Derneğin kadın kıyafetlerini millileştirme ve standartlaştırma girişimi, dönemin mizah basınında “erkek aklının kadın bedenine müdahalesi” olarak görülmüş ve keskin bir alayla da karşılanmıştır. Bu tepkinin en ikonik örneklerinden biri, 3 Temmuz 1922 tarihli *Güleryüz* dergisinde yayımlanan “Milli Bedaiyi Koruma Cemiyetinin İç Yüzü" başlıklı karikatürdür. Karikatür, derneğin nizamnamesinde yer alan “kadın kisvelerini tespit etme” yetkisini doğrudan hedef alarak, cemiyetin yönetiminde söz sahibi olan erkek üyelerin kadınlar için öngördüğü absürt ve gerçeklikten kopuk kıyafet tasarımlarını sergiler. Çizimde yer alan beş farklı model, sadece hayali tasarımlar değil; bizzat cemiyetin kurucu ve idare heyetinde yer alan isimlerin zihniyet dünyasına yönelik birer hicivdir. Örneğin, derneğin nizamnamesini hazırlayan Muammer Esad Bey’in “Rönesans Türk” üslubundaki at kılı peçeli manto tasarımı; cemiyetin genel sekreteri Mehmet Ziya Bey’in pelerinli modası ve muhafazakâr çıkışlarıyla tanınan merkez heyeti üyesi Velid (Ebüzziya) Bey’in teklif ettiği “kıllı çarşaf” modeli, erkeklerin kadın modasına dair önerilerini “grotesk” bir boyuta taşır. Beş kişilik bu tasarım grubunda sadece bir kadının yer alması, onun da isminin açıklanmayıp “bir hanım” olarak silikleştirilmesi, kadınların kendi kıyafetleri üzerindeki söz hakkının sembolik düzeyde dahi nasıl görünmez kılındığını çarpıcı biçimde ortaya koyar.[674]

---

[674] Karikatürde hicvedilen isimler, sadece dönemin kamuoyunda kadın modernleşmesi üzerine görüş bildiren figürler değil, aynı zamanda Türk Bedai’iyini Koruma Derneği’nin (Türk Güzelliklerini


ملی بدایعی قورومه جمعیتنك ایچ یوزی.

Şekil 284. Güleryüz, S. 63, 3 Temmuz 1338 [1922]
Milli Bedai'yi Koruma Cemiyetinin iç yüzü.
Milli Bedai'yi Koruma Cemiyetinin dosyalarını karıştırırken elde ettiğimiz kostüm, manto ve çarşaf projelerini inzar-ı karine vazi ediyoruz. Karilerimizin bu yeni usullere derce-i nihayede memnun olacaklarına hiç şüphe etmiyoruz.
Erkeklerin kadın kostümlerinin şekline karışmaları neticesi olarak vücuda getirmek istedikleri modaların birincisi Muammer Esad Beyin "Rönesans Türk" üslubunda manto projesidir. Kukla teli ve at kılı peçeli olan bu model yaz mevsimi için bilhassa tersim ve tertip edilmiştir.
İkinci model İhtifalci Ziya Bey tarafından vücuda getirilen pelerinli modalar.
Üçüncü şemsiyeli model "çuval geçidi" tabiri edilen yeni bir çarşaftır ki isminin neşr olunmasını istemeyen bir "hanım" tarafından meydana gelen bir projedir.
Dördüncü model kıllı çarşaf modelidir ki Velid Bey tarafından teklif edilen modeldir.
Beşinci model mütekait bir zabit olan biçki yurdu müdürü İsmail Hakkı Bey tarafından vücuda getirilmiştir. Mumaileyh bu model cemiyet hayatı idaresinin takdiratını kazanmıştır.

Söz konusu karikatür, sadece erkeklerin kadın kıyafetlerine dair belirleyici pozisyonunu sorgulamakla kalmaz; aynı zamanda bu tür girişimlerin ne denli gerçeklikten kopuk ve cinsiyetçi temellere dayandığını da gözler önüne serer. Derneğin organizasyon yapısında kadın üyeler bulunsa da karar verici pozisyonlarda çoğunlukla erkekler yer almakta ve kadın bedeni üzerindeki tasarruf hakkı erkekler eliyle kurgulanmaktaydı.[675] Bu bağlamda mizah, hem dönemin toplumsal cinsiyet rejimini hem de milli kıyafet inşası sürecindeki eril tahakkümü eleştirel bir dille

---

Koruma Derneği) bizzat kurucu ve yönetici kadrosunda yer alan isimlerdir. Karikatürdeki "Rönesans Türk" projesinin sahibi Muammer Esad (Sedad) Bey, derneğin nizamname esaslarını belirleyen ve dış giysi (kisve-i hariciye) meselesinin uzman heyetlerce görüşülmesini teklif eden kurucu üyelerden biridir. "Pelerinli modalar" ile anılan İhtifalci Ziya (Mehmet Ziya) Bey, derneğin kuruluş toplantısına başkanlık etmiş ve genel sekreterlik görevini üstlenmiştir. "Kıllı çarşaf" modelini önerdiği söylenen Velid Bey (Ebüzziya), Tevhid-i Efkar'daki muhafazakar yazılarıyla tanınmakla birlikte dernek merkez heyetinde de yer almaktadır. "Çuval geçidi" modelini tasarlayan Biçki Yurdu müdürü İsmail Hakkı Bey ise derneğin kurucularından olup heyet-i idare üyesidir. Karikatürde dört erkek isminin yanında yalnızca bir kadının isimsiz olarak yer alması, derneğin nizamnamesinde kadın ve erkek üyelerin birlikte çalışacağı belirtilse de (Madde 8-9) , kadın kıyafeti üzerindeki esas belirleyici gücün erkek üyelerde toplandığına dair metinde yapılan "eril tahakküm" eleştirisini tarihsel olarak doğrulamaktadır. Bkz. Leyla Kaplan, "Türk Bedai'iyini Koruma Derneği…", s. 164-165.

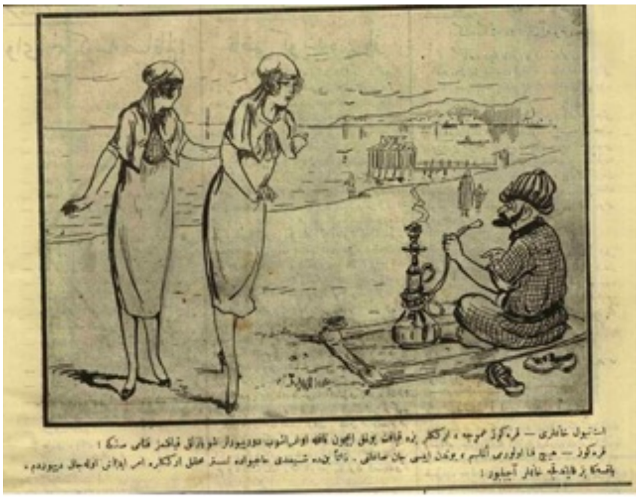
[675] Leyla Kaplan, "Türk Bedai'iyini Koruma Derneği..", s. 166.

sunmaktadır. *Türk Bedaiyini Koruma Derneği*'nin kadın kıyafetlerini millileştirme teşebbüsü kısa sürede sonuçsuz kalmış; dernek hedefine ulaşamadan dağılmıştır.[676]

Dernekte kadınların kıyafetlerine erkeklerin karar vermesine dair eleştiri içermeyen fakat erkeklerin bu konuya önem verdiklerini gösteren başka bir karikatür de aşağıda yer almaktadır; *Karagöz*'ün "İstanbul Hanımları"nı eleştiren 30 Haziran 1922 tarihli karikatürü, *Bedaiyi Koruma Derneği* etrafında süren "kadınların nasıl giyinmeleri gerektiğini erkeklerin belirlemesi" tartışmasını dolaylı biçimde hicveder. Sahilde nargile içen *Karagöz'*ün karşısında, kısa kollu ve vücut hatlarını belli eden yazlık giysiler içinde iki kadın figürü vardır. Kadınlardan biri "Karagöz Amca, erkekler bize kıyafet bulmak için nafile uğraşıp duruyorlar, şu yazlık kıyafetimiz fena mı sanki!" der; Karagöz ise "Hiç fena olur mu elmasım, bundan iyisi can sağlığı. Zaten ben de Hacivat'a tesettür muhakkak erkeklere emir edilmiş olacak diyordum; baksana biz kapandıkça hanımlar açılıyor!" yanıtını verir. Karikatür, görünürde kadınların modern giyimlerini onaylayan bir ton taşır; ancak bu onay ironiktir. Bu durum, erkek bakışının kadın bedeni üzerindeki iktidarını mizah yoluyla yeniden ortaya döker**.** Dolayısıyla bu çizim, *Türk Bedaiyini Koruma Derneği*'nin kadın giyimini düzenleme iddiasına doğrudan saldırmaz; ama bu konuda yapılan çalışmaların da "nafile" olduğunu mizahi bir şekilde anlatmaya çalışırken eleştiri odağına "İstanbul Hanımlarını" alır.

---

[676] Leyla Kaplan, "Türk Bedai'iyini Koruma Derneği…, s. 168.



Şekil 285. Karagöz, S. 1498, 30 Haziran 1922
İstanbul Hanımları – Karagöz Amca erkekler bize kıyafet bulmak için nafile uğraşıp duruyorlar şu yazlık kıyafetimiz fena mı sanki!
Karagöz – Hiç fena olur mu elmasım, bundan iyisi can sağlığı. Zaten ben de Hacivat'a tesettür muhakkak erkeklere emir edilmiş olacak diyordum. Baksana biz kapandıkça hanımlar açılıyor!

1914–1925 arasındaki kadın kıyafeti tartışmaları, yüzeyde moda ve tercih meselesi gibi görünse de derinde bir iktidar ve toplumsal cinsiyet mücadelesini yansıtmaktadır. Gerek hicivli karikatürler gerek hararetli makaleler, aslında kadının kamusal görünürlüğünü ve bireyleşmesini kontrol etme gayretinin farklı yüzleridir. Mizah dergilerinde moda düşkünü kadın tipi alay konusu yapılırken, topluma verilen mesaj kadının "fazla görünür" olup mevcut cinsiyet hiyerarşisini bozduğu endişesidir. Öte yandan milli kıyafet projeleri ve ahlak söylemleri, kadını modernleşen ulusun vitrinine koyma isteği kadar, onun hareket alanını sıkı kurallarla çizme arzusunu da bir işarettir. "Moda ve Asrilik uğruna" verilen bu mücadele, modern Türkiye'nin kuruluş sürecinde kadın bedenine yüklenen politik anlamların ve kısıtlamaların bir göstergesidir. Kadının ne giyeceğine dair bitmek bilmeyen münakaşalar, onun kamusal alandaki varlığını şekillendirme ve denetleme çabasının aracı olmuştur. Böylece, dönemin moda çatışmaları sadece estetik tercihlerin değil, aynı zamanda milliyetçi ideallerin ve ahlaki kaygıların çarpışma zemini olarak tarihe geçmiştir.

4.10 Asrileşen Aşk, Apartman Hayatı ve Kadın İmgesi

1920'ler İstanbul'unda asrileşme, sadece kılık kıyafette değil; aşkın tanımında, evliliğin mahremiyetinde ve özellikle de "apartman" ile simgelenen yeni mekânsal düzenin içinde köklü bir sarsıntı yaratmıştı. Bu dönemde mizah basını, hem siyasal ideolojiler hem de popüler beğeni ekonomisiyle şekillenen yeni bir söylem üretmeye başladı. Mizah ve magazin dergileri kadınların kamusal görünürlüğünü, aşkı ve evliliği hiciv yoluyla pazarlanabilir bir merak konusu hâline getirmekteydi. "Asrî kadın" figürü, kimi zaman moda, tüketim ve çıkarla özdeşleştirilerek ahlaki bir tehdit olarak sunulmakta; kimi zaman da modernliğin yüzü olarak yüceltilmekteydi. Böylece aile, sadakat ve makbul kadınlık üzerine tartışmalar karikatür ve kısa mizahî anlatıların başlıca zemini hâline gelmekteydi.[677] Karikatürlerde görüldüğü üzere bu tartışmalar yalnızca söylem düzeyinde kalmaz; apartman hayatı, salonlar, çay partileri gibi yeni şehir mekânlarında gizli buluşmalar, komşuluk ilişkileri üzerinden örülen "zincirleme" dedikodular ve evlilik içi yabancılaşmalar mizahın ana sahnesi haline gelmektedir. Genç/asri kadının görünürlüğü arttıkça, bu temsil aynı anda hem "arzu" hem de "ayıplama" nesnesine dönüşür; karikatürler de bu ikili kodu sürekli yineleyip üretir.

19. yüzyıl sonlarından itibaren Osmanlı aydınları arasında evlilik ve aşkın anlamına dair belirgin bir dönüşüm yaşanmaya başlamıştır. Geleneksel aile yapısının "baskıcı" ve "geri kalmış" olduğunu düşünen çevreler, evliliğin bireylerin özgür iradesi ve duygusal bağı üzerine kurulması gerektiğini savunuyor, "aşk evliliği" idealini öne çıkarıyordu. Şinasi'nin 1860 tarihli *Şair Evlenmesi* oyununda görücü usulüyle evlenmenin mizahi biçimde eleştirilmesi, bu erken modernleşme söyleminin edebiyattaki ilk habercilerinden biriydi. Aynı dönemde İstanbul'da çok sayıda Fransızcadan tercüme roman yayımlanmaya başlamıştı; başlangıçta seçkin erkek okurların ilgi gösterdiği bu romanlara zamanla kadınlar da yönelmiştir. Okurların çoğu, Avrupa'yı tanıma ve yeni bir duygusal kültürle tanışma hevesindeydi. Fransızca orijinalleri okuyabilecek seçkin kesim, Batılı değerlere en açık toplumsal grubu oluşturuyor ve romanların etkisini kendi yaşam biçimlerine taşıyordu.[678]

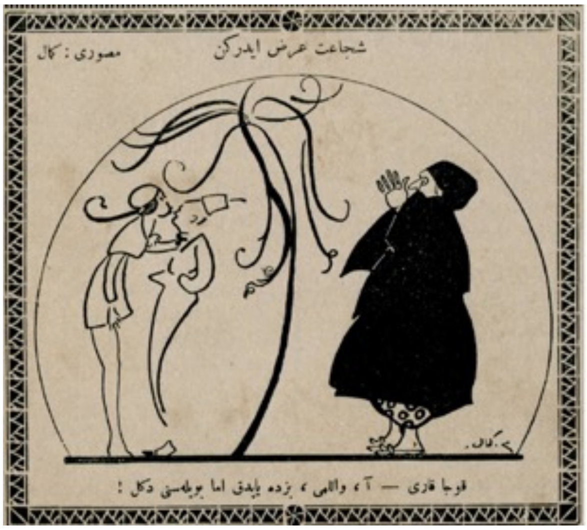
Yirminci yüzyılın başına gelindiğinde okuryazar bir orta sınıfın oluşmasıyla birlikte romanlar gazetelerde tefrika edilerek daha geniş kitlelere ulaşmış, aşk ve bireysel duygular kamusal söylemin parçası hâline gelmişti.[679] Dönemin erkek yazarları için "sevgi objesi" çoğu zaman toplumun kıyısında konumlanan kadınlardı: gayrimüslimler, cariyeler, düşmüş kadınlar veya fahişeler. Genç ve saygın bir Müslüman Türk kadınının "âşık kadın" olarak betimlenmesi ise zor kabul ediliyordu.[680] Ancak 20. yüzyıl başlarına gelindiğinde, seçkin çevrelerden bazı kadınlar ve erkekler aşkı evliliğin başlangıç koşulu olarak değerlendirmeye başlamışlardı.[681]

---

[677] Zeynep Tek, "Son Dönem (Anti-Feminist) Osmanlı Mizah Basınında Güzide Sabri'nin Feminist Mizahı: "Tevfik Efendi" Adlı Hikâyenin Romana Uzanan Kurgusu," *Zemin*, No. 4, 2022, s. 158-181.
[678] Duben ve Behar, *İstanbul Haneleri*…., s. 104.
[679] Duben ve Behar, *İstanbul Haneleri*…., s. 105.

Alan Duben ve Cem Behar'ın belirttiği üzere aşkın anlamı da dönüşmüştür: 1860'larda "idealize edilmiş romantizm" olarak yüceltilen aşk, 1920'lerde toplumsal düzensizlik ve ahlaki çözülmenin simgesine dönüşür; böylece aşk, bireysel özgürlük ile ahlaki kaygıların kesişiminde "düşünsel ve duygusal bir kargaşa"nın odağına yerleşir.[682]

Bu bağlamda, *Aydede* dergisinde 10 Temmuz 1922 tarihinde yayımlanan "Şecaat Arz Ederken" başlıklı karikatür, kadın bedeni üzerinden temsil edilen *asrileşme* sürecinin yarattığı kültürel kırılmayı hicivle ortaya koyar. Modern giyimli genç kadın yalnızca bedeniyle değil, kendinden emin duruşu ve kamusal görünürlüğüyle "yeni kadın" tipini simgeler; yaşlı kadının "Aaa, vallahi biz de yaptık ama böylesini değil!" sözü, geçmişle kurulan mesafeyi ve asrileşmenin sınırlarını ironik biçimde açığa çıkarır. Karikatür, kuşaklar arası değerler çatışması aracılığıyla toplumsal cinsiyet rollerinin dönüşümünü ve bu dönüşümün gündelik hayattaki yansımalarını görünür kılar.

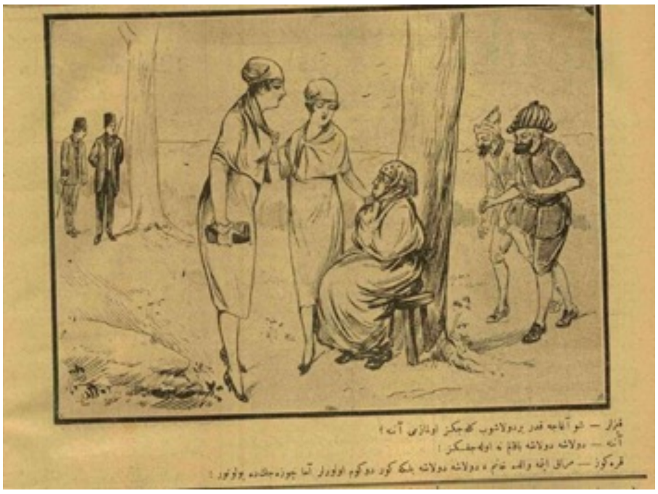

شجاعت عرض ایدرکن
مصوری : کمال
کمال
قوجه قاری — آ ، واللهی ، بزده یاپدق اما بویله‌سنی دکل !

Şekil 286. Aydede, S. 55, 10 Temmuz 1338 [1922]
Şecaat arz ederken
Koca Karı – Aaa, vallahi, biz de yaptık ama böylesini değil!

---

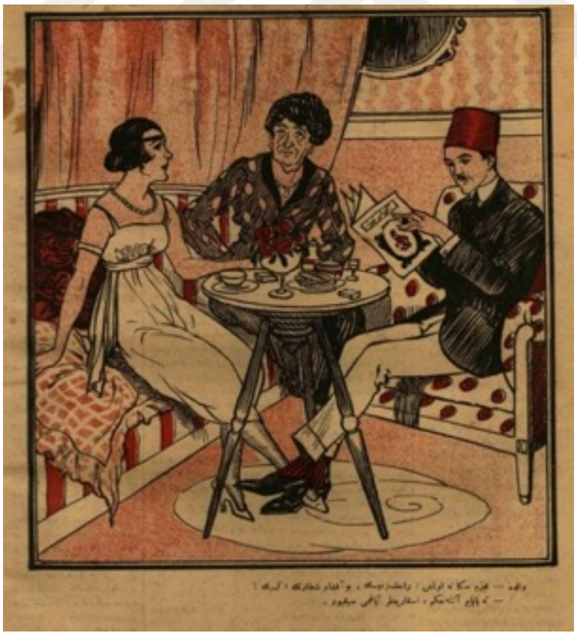
[680] Alan Duben, Cem Behar, *İstanbul Haneleri...*, s. 106.
[681] Alan Duben, Cem Behar, *İstanbul Haneleri...*, s. 106.
[682] Alan Duben, Cem Behar, *İstanbul Haneleri...*, s. 103-106.

Geleneksel aile büyükleri ile modern gençlerin birbirini anlayamaması, eskiyle yeni kuşağın dünyalarının farklılığına dair bir diğer örnek ise *Karagöz*'de yayınlanan aşağıdaki karikatürdür. Çizimde yer alan sahnede, modern giyimli iki genç kadın, geleneksel giyimli annelerine, "şu ağaca kadar bir dolaşıp geleceğiz" diyerek izin istemektedir. Ancak görsel dikkatle incelendiğinde, genç kadınların gitmek istedikleri ağacın hemen yanında iki erkek figürünün beklemekte olduğu görülür. Bu durum, söz konusu "dolaşma"nın masum bir gezinti olmadığını, aslında gizli bir buluşmaya işaret ettiğini ortaya koyar. Anne figürü bu durumu sezmişçesine kuşkucu bir tavırla, "Dolaşa dolaşa bakalım ne olacaksınız!" diyerek genç kızlara hem öğüt hem de uyarı niteliğinde sözler sarf eder. *Karagöz* ise, anneye hitaben "Merak etme valide hanım, dolaşa dolaşa belki kördüğüm olurlar ama çözecek de bulunur!" diyerek, ironiyle karışık bir kabulleniş sergiler. Bu karikatür, geleneksel aile büyükleriyle modern genç kadınlar arasındaki değerler çatışmasını görünür kılarken, toplumsal değişimin gündelik hayattaki etkilerini de yansıtır. Genç kadınların kamusal alandaki hareket özgürlüğü artarken, bu özgürlük, kimi zaman gizli buluşmalar gibi norm dışı durumlara da alan açmaktadır. Karikatürdeki erkek figürlerinin ağacın yanında beklemesi, kadınların "dolaşma" gerekçesiyle artık yalnızca sokakta gezmekle kalmadığını, romantik ilişkiler kurduklarını ve bu ilişkilerin aile denetiminden bağımsızlaştığını da ima eder.



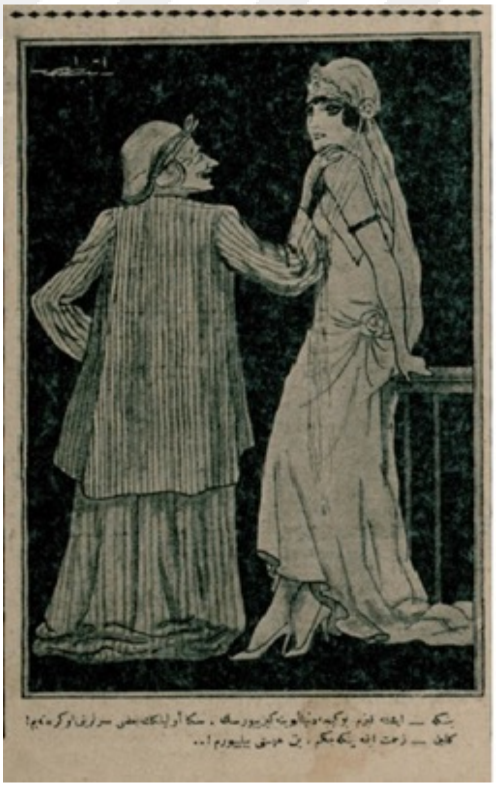
Şekil 287. Karagöz, S. 1386, 14 Haziran 1338 [1922]
Kızlar – Şu ağaca kadar bir dolaşıp geleceğiz olmaz mı anne?
Anne – Dolaşa dolaşa bakalım ne olacaksınız!
Karagöz – Merak etme valide hanım, dolaşa dolaşa belki kördüğüm olurlar ama çözecek de bulunur!

Başka bir örnek ise; *Güleryüz* dergisinde yayımlanan karikatürdür. Bu karikatür, ev içi mekanda geçen bir sahne aracılığıyla kadın cinselliğinin örtük ama oldukça net bir biçimde temsil edildiği örneklerden biridir. Masanın etrafında yer alan üç figürden biri anne, diğeri genç kadın, üçüncüsü ise gazete okuyan erkektir. Anne karakteri, kızının sessizliğinden ve olağandışı durgunluğundan endişelenmiş görünerek "Kızım sana ne olmuş! Rahatsız mısın, bu akşam şetaretin eksik!" diye sorar. Genç kadın ise bu endişeye masum bir açıklama getirir gibi görünerek "İskarpinler ayağımı sıkıyor." diye yanıt verir. Ancak karikatürün görsel boyutu, bu açıklamanın ardındaki gerçek niyeti açığa çıkarır: Genç kadının ayağı masanın altında, karşısında oturan adamın bacakları arasındadır. Bu sahne, mizah basınında kadın figürünün giderek artan cinsel özgürlüğüyle ilişkilendirilme biçimlerinden biridir. Genç kadın, toplumsal kuralları ve annesinin denetimini aşan gizli bir erotik davranış sergilemektedir. Örtük cinsellik, burada masayla metaforik olarak örtülmüş ancak izleyiciye açıkça ima edilmiş bir temsildir. Anne figürünün saflığı ve olan bitenden habersizliği, kuşaklar arası değer farkını ve "modern kız" tipinin ev içi ahlaki sınırları nasıl aştığını görünür kılar. Bu karikatür, modernliğin, ev içi özel alanlarda bile nasıl bir çözülme ve kontrol kaybı yaratabileceğini ironik bir biçimde ortaya koyar.



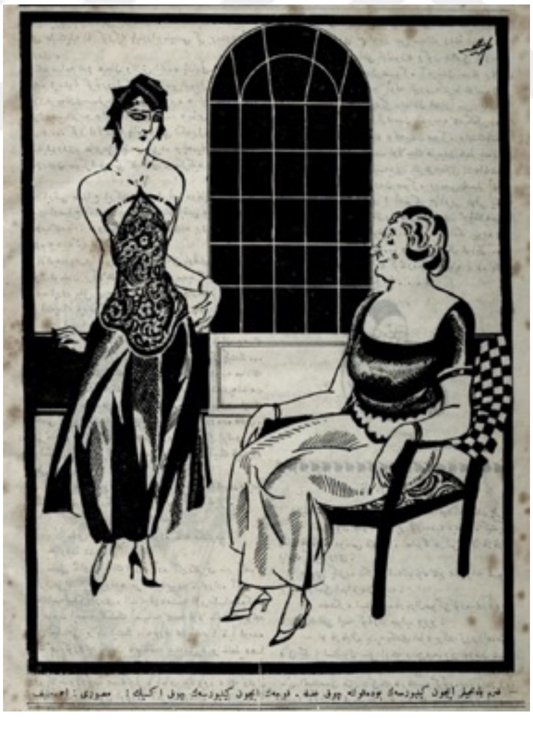
Şekil 288. Güleryüz, S. 23, 6 Teşrinievvel 1337 [1921]
Valide – Kızım sana ne olmuş! Rahatsız mısın, bu akşam şetaretin eksik!
- *Ne yapayım anneciğim, iskarpinler ayağımı sıkıyor.*

Cumhuriyet'in eşiğinde *Akbaba*'da yayımlanan aşağıdaki başka bir karikatür, modernleşme süreciyle birlikte kadınların cinsellik ve evlilik konularında edindikleri yeni bilinci hicivli bir dille yansıtır. Çizimde "deneyimli bir kadın" olan *yenge* figürü yeni gelinle cinsel anlamda deniyim paylaşımı niyetindedir. Ancak gelin figürü, artık evlilikle ilgili “öğüt” bekleyen mahcup, deneyimsiz genç kadın tipinden farklıdır; bilgi sahibi, özgüvenli ve dolaylı biçimde “deneyimli” bir kadın imajı sunar. Yengenin geleneksel öğüt verme çabası, yeni kuşak kadın tarafından alaycı bir biçimde geri çevrilir. Geleneksel kuşak, evliliği tecrübe ve öğüt aktarımıyla sürdürülen bir “kadınlık ritüeli” olarak görürken, genç kuşak artık bu alanı bireysel deneyim ve öznellik üzerinden tanımlar. Karikatür, bu kuşak farkını yalnızca söz üzerinden değil, beden diliyle de vurgular: gelin dik duruşu, modern kıyafeti ve kendinden emin bakışıyla dönemin “asri kadın” tipini temsil eder. Kadının evlilik öncesi bilgi sahibi olması, dönemin muhafazakâr kesiminde ahlaki bir tehdit olarak algılanırken; mizah dergileri bu kaygıyı hem eleştirir hem de erotik bir merak unsuru hâline getirir. Dolayısıyla *Akbaba*’daki bu karikatür, modernleşen kadın imgesinin artık yalnızca kamusal alanda değil, mahrem alanlarda da “bilinçli özne” olarak tanımlandığı bir dönüm noktasını temsil eder.



Şekil 289. Akbaba, S. 65, 19 Temmuz 1339 [1923]
Yenge – İşte kızım bu gece dünya evine giriyorsun. Sana evliliğin bazı sırlarını öğreteyim.
Gelin – Zahmet etme yengeciğim ben hepsini biliyorum!..

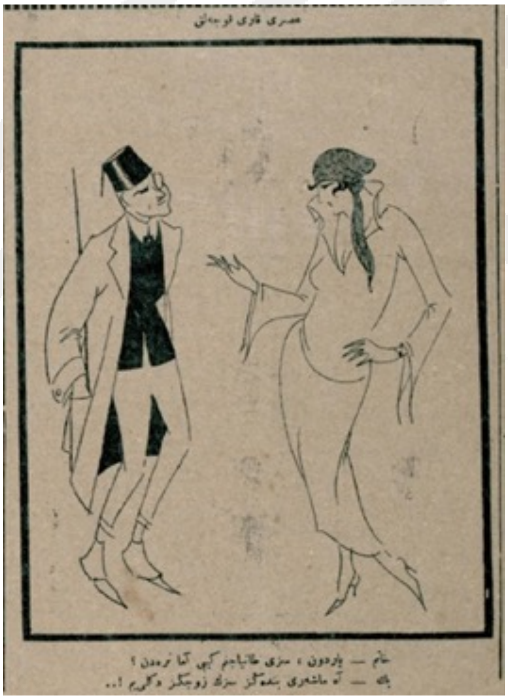
Bu örneğin ardından gelen *Kelebek* dergisindeki karikatür, benzer biçimde kuşaklar arası değer çatışmasını kadın bedeni ve giyim tercihleri üzerinden oldukça incelikli bir biçimde hicveder. Sahnedeki iki kadın figürü modernleşmenin toplumsal ahlak ve kadınlık normları üzerindeki etkisini simgeler. Oturan kadın, muhtemelen anne ya da bir aile büyüğüdür ve genç kadının giydiği dekolteli kıyafeti eleştirmektedir: “Kızım, yabancılar için giyinirsen bu dekolte çok fazla; kocan için giyinirsen çok eksik!” Bu ifadede iki ayrı normatif beklenti bir araya getirilir: İlki toplumsal görünürlüğe dair ahlaki kaygıdır. İkincisi ise ev içi cinsellik ve kadınlık performansıdır. Bu ikilik, kadın bedenine yöneltilen çelişkili talepleri çarpıcı şekilde ortaya koyar. Genç kadın figürü, yeni dönemin “asri” giyim tarzını yansıtırken, onun kıyafeti hem arzunun hem de ayıplamanın nesnesi hâline gelir. Karikatür aynı zamanda, kadın kimliğinin kamusal ve özel alanlarda farklı biçimlerde kurgulandığını gösterir. Yeni kuşağın bedeniyle kurduğu ilişki, annelerin dünyasındaki mahremiyet, edep ve sadakat gibi kavramları aşındırmaktadır. Modernleşme, sadece mekânsal ya da biçimsel bir dönüşüm değil; aynı zamanda kadınlığın algılanış biçiminde köklü bir sarsıntı yaratmaktadır. Bu sarsıntı, kuşaklar arası bir çatışma olduğu kadar, kadın bedenine biçilen rollerin çelişkisini de hiciv yoluyla ortaya koyar.



Şekil 290. Kelebek, S. 4, 3 Mayıs 1339 [1923]
Kızım yabancılar için giyinirsen bu dekolte çok fazla. Kocan için giyinirsen çok eksik!

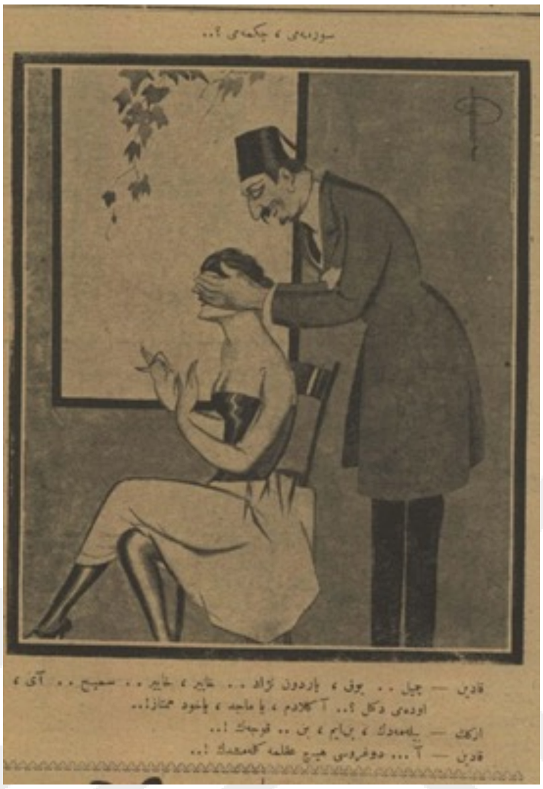
Akbaba’daki “her şeyi bilen gelin” figürü ile *Kelebek*’teki “fazla-açık/eksik” ikilemine sıkışmış genç kadın, aynı dönemin farklı yüzlerini temsil eder. İlki, modernleşmenin kadınlara vaat ettiği bireysel özgürlüğü; ikincisi ise bu özgürlüğün sınırlarını ve toplumsal denetimi görünür kılar. Her iki örnek de 1920’ler İstanbul’unda aşk, evlilik ve kadınlık kavramlarının dönüşümünü mizahın ironik diliyle aktaran görsel belgeler niteliğindedir.

Aşağıda yer alan başka bir “Asri karı-kocalık” karikatüründe modern bir çiftin birbirine yabancılaşması hicvedilir: Kadın sokakta karşılaştığı eşini tanıyamayıp kibarca selam verir, adam ise Fransızca ifadelerle “Ah ma chérie, ben sizin zevciniz değil miyim!” diyerek kendini hatırlatır. Bu espri, modern evlilikte eşler arasındaki mesafenin ve bireysel hayatların ayrışmasının abartılı bir temsilidir. Özünde, mizah dergileri aracılığıyla Osmanlı İstanbul’unda şekillenen yeni evlilik ideali – yani eşlerin duygusal yakınlık ve bireysel tercihle bir araya geldiği “asri” evlilik modeli – alayla gündeme taşınmıştır.


عصری قاری قوجه‌لق
خانم — پاردون ، سزی طانیاجغم کبی اما نره‌دن ؟
بك — آه ماشه‌ری بنده‌کز سزك زوجکز دکلمیم !..

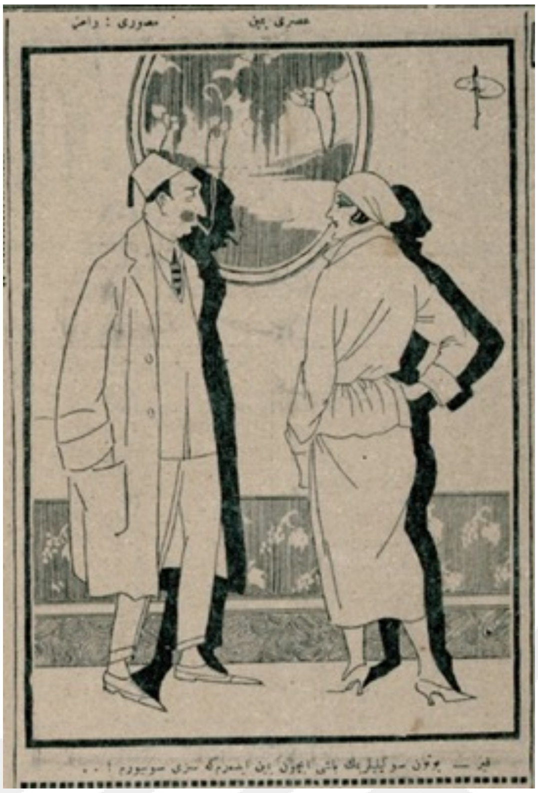
Şekil 291. Akbaba, S. 87, 4 Teşrinievvel 1339 [1923]
Asri karı kocalık
Hanım – Pardon, sizi tanıyacağım gibi ama nereden?
Bey – ah ma şeri bendeniz sizin zevciniz değil miyim!..

Ekim 1923 tarihli *Akbaba*’da yayınlanan başka bir karikatür, bir önceki “asrî karı-kocalık” örneğinde görülen yabancılaşma temasını bu kez evin içine taşır. Erkek, eşinin gözlerini kapatarak kim olduğunu tahmin etmesini ister; kadın ise art arda başka erkek isimleri sayar ve kocasını son ihtimal olarak hatırlar. Kadının tereddüdü ve yanlış tahminleri, sadakat ve aşk gibi kavramların modern hayatta belirsizleşmesini simgeler. Bu sahne, modernleşmenin evlilikte yakınlaşma değil, çoğu zaman mesafe ve kimlik karmaşası yarattığına dair dönemin mizah basınındaki tipik eleştiriyi yansıtır.

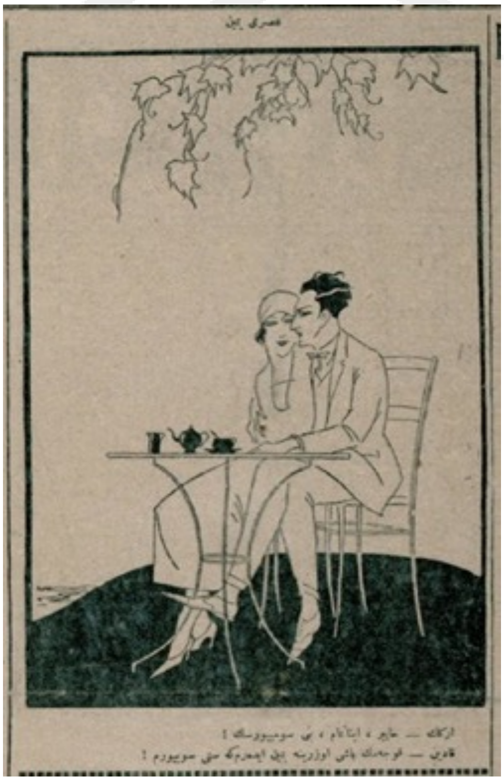


Şekil 292. Akbaba, S. 94, 29 Teşrinievvel 1339 [1923]
Sürme mi, çekme mi?..
Kadın – Cemil… yok, pardon Nejad… Hayır, hayır… Semih… Ay, o da mı değil?.. Anladım, ya Macid yahut Mümtaz!...
Erkek – Bilemedin, benim, kocan!..
Kadın – A… doğrusu hiç aklıma gelmemiştin!..

10 Eylül 1923 tarihli *Akbaba* dergisinde yayımlanan çizimde “asri kadın”, karşısındaki erkeğe “Bütün sevgililerimin başı için yemin ederim ki sizi seviyorum!” demektedir. Kadının özgüvenli duruşu ve göz hizasında konuşması, dönemin cinsiyet rollerini altüst eden bir temsil sunar. Kadının açık sözlülüğüne karşılık, erkek figür edilgen bir pozisyondadır. Kadının kullandığı yemin ifadesi –“bütün sevgililerimin başı için”– geleneksel aşk ve sadakat anlayışlarını alaya alır. Bu söylem, çoğul ilişkileri olağanlaştırmakla kalmaz, aynı zamanda aşkın samimiyeti ve tekilliği fikrini ironik bir biçimde sorgular. Modernleşen kadının aşkı, sadakati ve cinselliği yeniden tanımladığı bu mizahi temsil, erkek bakış açısından bir tehdit ve çözülme olarak kodlanır.

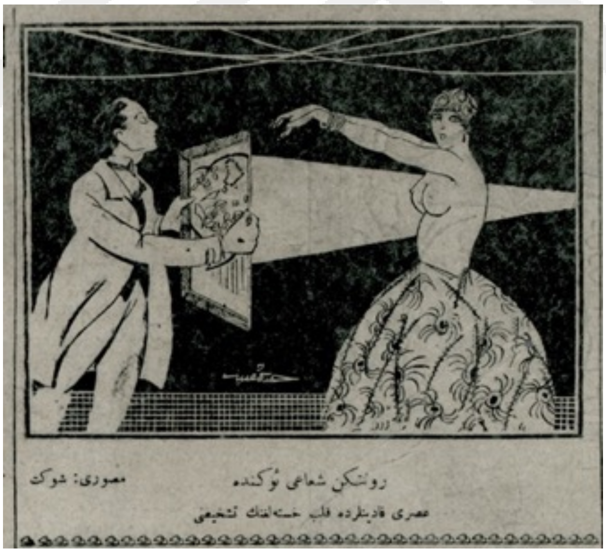


Şekil 293. Akbaba, S. 80, 10 Eylül 1339 [1923]
Asri yemin
Kız – Bütün sevgililerimin başı için yemin ederim ki sizi seviyorum!..



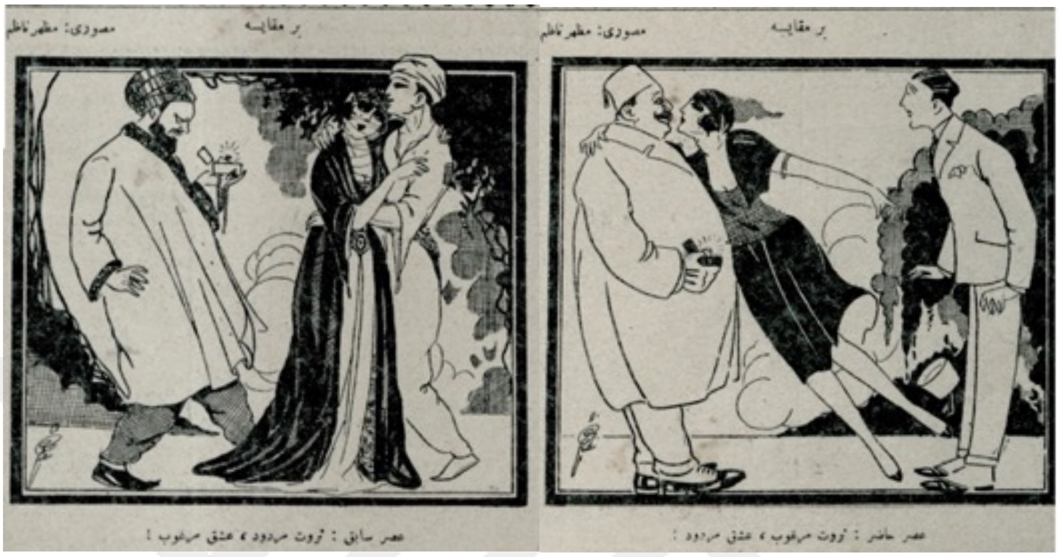
Şekil 294. Akbaba, S. 84, 24 Eylül 1339 [1923]
Asri yemin
Erkek – Hayır inanmam, beni sevmiyorsun!
Kadın – Kocamın başı üzerine yemin ederim ki seni seviyorum!

“Asri kadının” tipine yakıştırılan bir diğer özellik ise ilişkiler karşısında maddiyatçılık ve duygundan yoksunluktur. 5 Aralık 1922 tarihli *Akbaba* dergisinde yayınlanan “Asri Kadınlarda Kalp Hastalığının Teşhisi” başlıklı karikatürde, röntgen çektiren modern görünümlü bir kadın yer alır. Röntgen cihazının ekrana yansıttığı görüntüde ise bir kalpten ziyade, kolyeler, mücevherler, para kesesi gibi maddi nesneler görülmektedir. Bu temsille, “asri kadın”ın duygusal dünyasının boş, kalbinin ise yalnızca maddi arzu ve çıkarlarla dolu olduğu ima edilmektedir. Karikatür, kadının göğüslerini açık biçimde resmederek sadece cinselliği imleyen bir erotizmle yetinmemekte, aynı zamanda bu bedensellik aracılığıyla ahlaki bir mesaj da üretmektedir. Kadının bedeni şeffaflaştırılarak adeta içi okunur hale getirilmiştir – ama bu okuma, tıbbi değil ideolojiktir: “Asri kadının” iç dünyasında sevgiye değil, yalnızca çıkara yer vardır. “Asri kadın” figürü, hem bedenini sergileyen hem de aşkı bir takas aracı olarak kullanan biri olarak konumlandırılır. Göğüsleri açık kadın figürüyle modernliği erotik bir alanla eşleştiren bu çizim, kadın cinselliğini hem nesneleştirir hem de ahlaki çöküşün sembolü haline getirir.


رونتكن شعاعی اوكنده
مصوری: شوكت
عصری قادینلرده قلب خسته‌لغنك تشخيصی

Şekil 295. Akbaba, S. 1, 5 Kanunuevvel 1338 [1922]
Asri kadınlarda kalp hastalığının teşhisi

Duygunun yerini maddiyatın aldığına dair mizah basınında üretilen bu eleştirilerin kavramsal bir özeti niteliğindeki *Akbaba*’da yayınlanan 1 Şubat 1923 tarihli karikatür, bu durumu çok daha açık bir karşılaştırmayla gözler önüne serer. “Asr-ı sabık” (geçmiş çağ) ile “asr-ı hazır” (mevcut çağ) arasında değerlerin tersine döndüğünü gösteren iki çizimde; eskiden “servet merdud, aşk mergub” (zenginlik hoş karşılanmaz, aşk rağbette) iken, modern devirde “servet mergub, aşk merdud” (zenginlik rağbette, aşk dışarıda kalmış) hale gelmiştir. İki sahne yan yana getirilerek modernleşme ile birlikte değerlerin nasıl tersine döndüğü görsel bir karşılaştırmayla sunulmaktadır. Aşkın yerini çıkar ilişkilerinin alması, özellikle kadınların duygularını değil ekonomik avantajları gözeterek seçim yapması üzerinden hicvedilir.


بر مقايسه
مصورى: مظهر ناظم
عصر سابق : ثروت مردود ، عشق مرغوب !
بر مقايسه
مصورى: مظهر ناظم
عصر حاضر : ثروت مرغوب ، عشق مردود !

Şekil 296. Akbaba, S. 17, 1 Şubat 1339 [1923]
Asrı sabık: servet merdud, aşk marğub! *Asrı hazır: servet marğup, aşk mardud*!

1914–1923 dönemi Osmanlı toplumunda yaşanan dönüşümün en dikkat çekici yüzlerinden biri, kentleşme ve bunun beraberinde getirdiği yaşam biçimi değişimleriydi. Özellikle İstanbul'da "apartman hayatı" olarak adlandırılan yeni yerleşim biçimi, geleneksel konak kültürünün yerini alan modern bir yaşam tarzının göstergesi haline gelmekteydi. 1920'lerin İstanbul'unda popüler dergilerde yayımlanan erotik-hicivli öyküler, bu yeni yaşam biçimini sahneye taşıyan başlıca anlatılardı. Öykülerde olaylar çoğunlukla pastanelerde, dans salonlarında ve en önemlisi apartman dairelerinde geçer; bu mekânlar, kadın ve erkeğin daha kolay bir araya gelebildiği, mahremiyet sınırlarının esnediği, dolayısıyla ahlaki tartışmaların merkezine yerleşen alanlar olarak kurgulanmaktaydı.[683] Apartman yaşamı bireyselleşmeyi teşvik eden, kadınların kamusal alanda daha görünür hale geldiği yeni bir toplumsal düzenin mekânsal ifadesiydi. Ancak bu görünürlük, aynı zamanda muhafazakâr çevrelerde ahlaki çözülme ve "asri yozlaşma" olarak algılanmaktaydı. *Şişli* ve *Nişantaşı* gibi dönemin "asri" semtleri, hem modern yaşamın sembolü hem de toplumsal kaygıların yansıtıldığı birer sahneye dönüşmekteydi. Bu öykülerde evlilik, artık kutsal ve dokunulmaz bir kurum olmaktan çıkıyor; bireysel arzuların, tutkuların ve statü arayışlarının sınandığı kırılgan bir sözleşmeye dönüşüyordu. Mizah ve erotizm iç içe geçerek hem modernleşme hevesini hem de bu hevesin doğurduğu ahlaki çelişkileri hicvediyordu.[684]

---

[683] Fatma Türe, "The New Woman in Erotic Popular Literature of 1920s Istanbul," in *A Social History of Late Ottoman Women,* Editor: Duygu Köksal and Anastasia Falierou, Brill, Leiden, 2013, s. 173-180.

Modernleşmenin toplumsal yansımalarını temsil eden kadın karakterler—özellikle apartman yaşamına, Batılı modaya ve flört kültürüne dahil olanlar—bir yandan "asrileşmenin" simgesi, diğer yandan ahlaki çözülmenin uyarıcı sembolü olarak çiziliyordu. Böylece karikatürlerde apartman yalnızca yeni bir mimari biçim değil, toplumsal dönüşümün alegorik bir mekânı olarak işlev görüyordu.[685]

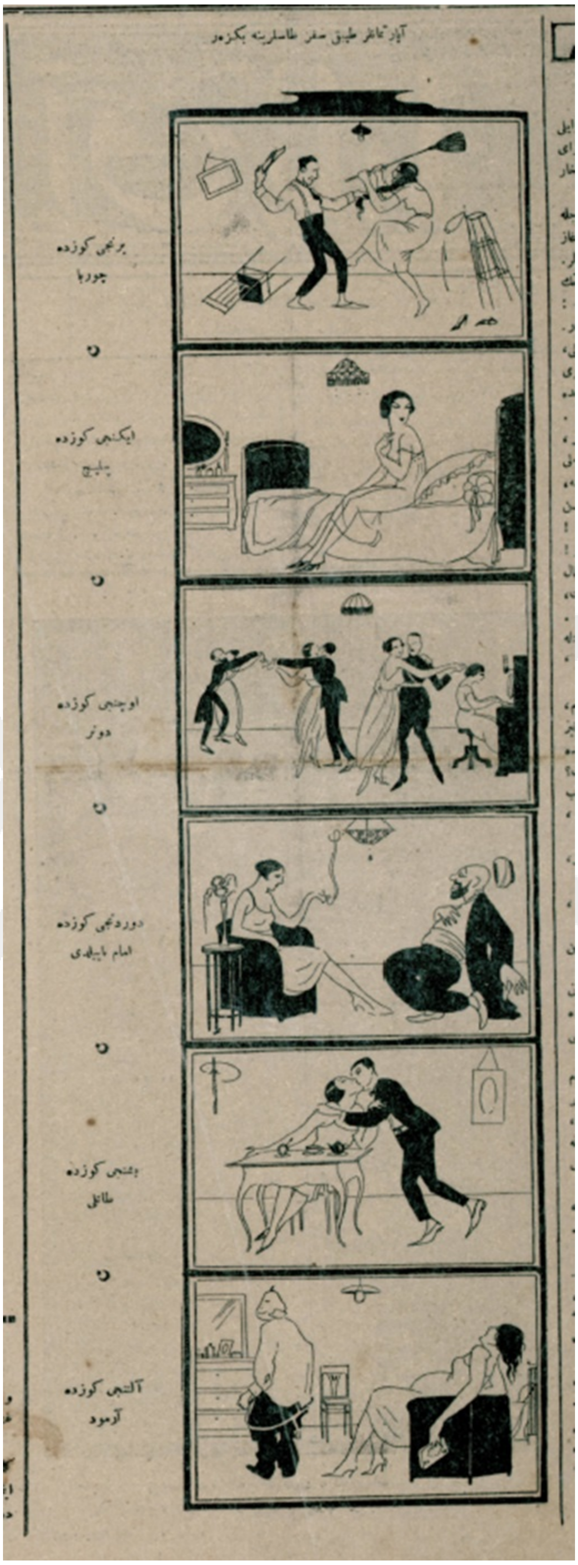
Hem arzu edilen hem de kuşkuyla yaklaşılan bu dönüşümün hiciv yoluyla en çarpıcı biçimde temsil edildiği örneklerden biri, *Akbaba* dergisinin 3 Eylül 1923 tarihli sayısında yayımlanan "Apartmanlar tıpkı sefer taslarına benzer" başlıklı karikatürdür. Karikatürde apartman, altı katlı bir sefer tası gibi kurgulanmış ve her kat, dönemin modern şehir yaşamına ilişkin belirli bir durumu ya da arketipi temsil edecek şekilde hicvedilmiştir. İlk katta ("birinci gözde çorba"), kavga eden bir karı-koca görülür; bu kat, ev içi çatışmaların ve evliliğin kutsallıktan uzaklaşmasının bir temsili gibidir. Onun üstündeki katta ("piliç") çekici pozda oturan yalnız bir genç kadın, modern şehirde kadınların bireysel yaşam alanları edinmesini ve bunun yarattığı sosyal kaymaları sembolize eder. "Döner" olarak betimlenen üçüncü katta, dans eden çiftler ve piyano çalan bir kadın figürü aracılığıyla batılı tarzda eğlence ve alafranga yaşam biçimi ele alınır. "İmambayıldı" başlıklı dördüncü katta ise, sigara içen asri bir kadın karşısında bayılıp düşen bir imam resmedilerek gelenekle modernlik arasındaki çatışma çarpıcı bir biçimde kadın bedeni üzerinden sahnelenmiştir. Beşinci katta yer alan "tatlı", öpüşen bir çift aracılığıyla hem evlilik kurumunun dönüşümüne hem de mahremiyetin sınırlarının değişmesine gönderme yapar. En üst katta ("armut") ise fuhuş ima edilir; yorgun halde para tutan bir kadın ve arkasını dönüp giyinen bir adam figürüyle, apartmanların modern şehir hayatında ahlaki çözülme mekanları olarak tasvir edilmesi dikkat çeker. Tüm bu sahneler, apartmanı yalnızca fiziksel bir yaşam alanı değil, aynı zamanda modernleşmenin gündelik hayattaki yansımalarının katman

---

[684] Fatma Türe, "The New Woman in Erotic Popular Literature of 1920s Istanbul, s. 175-179.

[685] François Georgeon, "Women's Representations in Ottoman Cartoons and the Satirical Press on the Eve of the Kemalist Reforms (1919–1924)," in *A Social History of Late Ottoman Women: New Perspectives*, ed. Duygu Köksal and Anastasia Falierou, Brill, Leiden, 2013, 249-277.

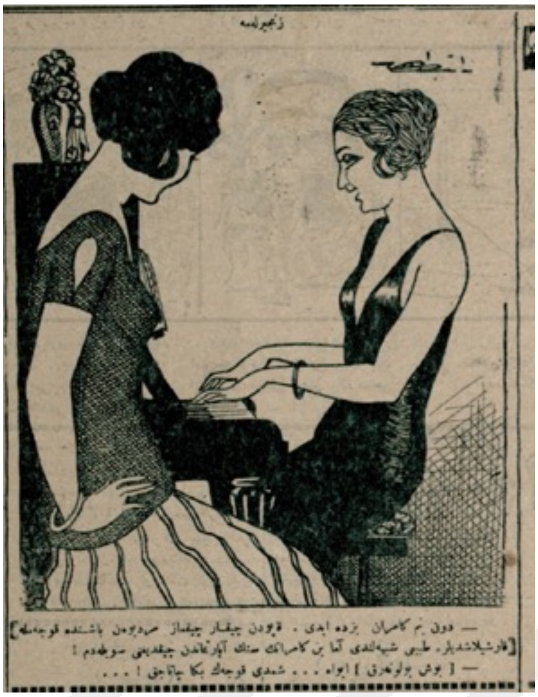
katman sergilendiği bir mikrokozmos olarak sunar. Karikatür, şehirleşmenin getirdiği yeni yaşam biçimlerini mizahi bir dille ele alırken, kadın figürü üzerinden asrilik, ahlak, bireysellik ve geleneksel değerlerin sarsılması gibi temaları da tartışmaya açar. Bu yönüyle, apartman hem modernliğin vitrini hem de muhafazakâr kaygıların yoğunlaştığı bir sembol hâline gelir.


آپارتمانلر طپقی سفر طاسلرینه بکزر
برنجی کوزده چوربا
ایکنجی کوزده پیلیچ
اوچنجی کوزده دونر
دوردنجی کوزده امام بایلدی
بشنجی کوزده طاتلی
آلتنجی کوزده آرمود

Şekil 297. Akbaba, S. 78, 3 Eylül 1339 [1923]
Apartmanlar tıpkı sefer taslarına benzer
Birinci gözde çorba"
İkinci gözde piliç
Üçüncü gözde döner
Dördüncü gözde imambayıldı
Beşinci gözde tatlı
Altıncı gözde armut

Apartman yaşamına dair *Akbaba*’da yayınlanan başka bir karikatür, 1920’ler İstanbul’unda apartman yaşamının toplumsal hayata getirdiği yeni ilişkiler ağını keskin bir hicivle resmeder. Sahnedeki iki kadın figürü dönemin kentsoylu kadın tipini temsil eder: modern, şehirli, süslü, piyano çalan ve görünüşte “saygın” bir çevreye ait kadınlar. Ancak karikatürün diyalog kısmı, bu görünüşün ardındaki karmaşık ve iç içe geçmiş ahlaki yapıyı ifşa eder.

Kadınlardan biri kocası tarafından, sevgilisiyle (Kamran) apartman merdiveninde görülünce durumu kurtarmak için sevgilisinin komşunun evinden çıkan birisi olduğunu söyler. Ancak komşunun “boş bulunarak” verdiği tepki, arkadaşının kocasıyla bir ilişkisi olduğunu açığa vurur. Bu anlık dil sürçmesi, karikatürün merkezindeki ironiyi oluşturur: apartman yaşamında herkes birbirinin hayatına karışır, herkes birbirinin “aşk zincirinin” bir halkası hâline gelir. Burada “zincirleme” başlığı, yalnızca olay örgüsünü değil, modern şehir hayatında ahlaki çözülmenin bulaşıcı doğasını da ima eder. Kadınlar arasındaki bu rahat konuşma, özel hayatın kamusal bir dedikoduya dönüşmesini; apartman mekânının ise hem mahremiyet hem de gözetim alanı hâline gelmesini yansıtır. Artık konaklardaki haremlik-selamlık düzeni yoktur; ince duvarların, yan dairelerin, ortak merdivenlerin dünyasında herkes herkesle komşu, hatta potansiyel “suç ortağıdır.” Karikatürün mizahı, bu yeni kent yaşamında sadakatsizlik, yalan ve rastlantının iç içe geçtiği “modern trajikomik” durumu ironik biçimde görünür kılar. Kadın figürleri ahlaki bir çöküntünün öznesi olmaktan çok, toplumsal dönüşümün taşıyıcısı olarak betimlenir: modernleşmenin yarattığı yeni özgürlük alanları, aynı zamanda denetimsiz ilişkiler ve karşılıklı aldatmalarla örülmüş bir labirente dönüşmüştür. Bu sahne, *Akbaba* dergisinin sıkça işlediği bir temayı — modern kent hayatının yüzeydeki zarafetiyle ardındaki ahlaki dağınıklık arasındaki çelişkiyi — keskin bir ironiyle özetler. Apartman burada yalnızca bir mimari yapı değil; bireylerin birbirine değdiği, sırların hızla yayıldığı ve “ahlak zincirinin” giderek çözüldüğü modern bir yaşam alegorisidir.


زنجیرلمه
— دون بنم کامران بزده ایدی . قپودن چیقار چیقماز مردیوەن باشنده قوجه‌مله
قارشیلاشدیلر. طبیعی شبهه‌لندی آما بن کامرانڭ سنڭ آپارتماندن چیقدیغنی سویلەدم !
— [بوش بولونەرق] ایواه . . . شمدی قوجه‌ڭ بڭا چاته‌جق ! . . .

Şekil 298. Akbaba, S. 72, 12 Ağustos 1339 [1923]
Zincirleme
- *Dün benim Kamran bizde idi. Kapıdan çıkar çıkmaz merdiven başında kocamla karşılaştılar. Tabii şüphelendi ama ben Kamran'ın senin apartmandan çıktığını söyledim!*
- *(Boş bulunarak) Eyvah… şimdi kocan bana çatacak!...*

1920'lerin İstanbul'unda yayımlanan popüler erotik hikâyeler, dönemin toplumsal dönüşümünü ve kadın-erkek ilişkilerindeki yeni biçimlenmeleri de gözler önüne serer. Fatma Türe'nin belirttiği üzere, bu hikâyeler genel olarak iki kategoriye ayrılır: didaktik (öğretici) olanlar ve mizahi olanlar. Didaktik hikâyeler trajik bir sonla biter, bireyselleşme korkularını yansıtır ve okura açık bir ahlaki ders verirdi. Buna karşılık mizahi hikâyelerde doğrudan bir öğüt yer almaz; mizah, okurun "yasak" veya "ayıp" addedilen sahneler karşısında hissettiği suçluluk duygusunu hafifletir, böylece cinselliği toplumsal olarak konuşulabilir bir alana taşır.[686] Kadın-erkek ilişkilerindeki dönüşümü hiciv yoluyla görünür kılan bu popüler öykülerde aşk, tutku ve ihanet gibi temalar öne çıkar; başlıca karakterler ise "modernleşme ve özgürlük" kavramlarını yanlış anlayan, batılı alışkanlıkların cazibesine kapılan cilveli kadınlar ya da saf genç kızlardır.[687]

---

[686] Fatma Türe, "The New Woman in Erotic Popular Literature of 1920s Istanbul…, s. 178-179
[687] Fatma Türe, "The New Woman in Erotic Popular Literature of 1920s Istanbul…, s. 178-179.

Bu dönemde yayımlanan *Binbir Bûse: En Şen En Şuh Hikâyeler*[688] dizisi (1923–1924), apartman yaşamı, flört kültürü ve evlilik dışı ilişkiler gibi konulara odaklanarak, geç Osmanlı toplumundaki ahlaki kaygılarla modern arzular arasındaki gerilimi mizahi bir biçimde işler. Zafer Toprak'ın da vurguladığı üzere, Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e uzanan süreçte ortaya çıkan bu "müstehcen avam edebiyatı", toplumsal dönüşümün bir aynasıdır; konaklardan apartmanlara, haremlik-selamlık düzeninden bireyselleşmiş şehir hayatına geçişin edebi izdüşümünü oluşturur.[689] *Binbir Bûse*'nin haftalık fasiküller halinde yayımlanan kısa hikâyeleri, dönemin "modern" aşk anlayışını ve apartman mekânının sağladığı görece mahremiyeti ön plana çıkarır. Bu hikâyelerde evlilik kurumu artık kutsal bir sözleşmeden ziyade bireysel arzuların ve sadakatsizliklerin sınandığı bir alana dönüşür. Kadın figürleri, cilveli kapak illüstrasyonlarında olduğu gibi, anlatılarda da bağımsız, baştan çıkarıcı ve toplumsal denetimin ötesine geçen bir temsille karşımıza çıkar. Bu yönüyle dizi, hem dönemin cinsiyet rejimini hem de modernleşmenin gündelik yaşamda ürettiği ahlaki ikilemleri gözler önüne seren bir geçiş edebiyatı örneğidir.

Edebiyatta kadın karakterler üzerinden modernlik tartışılırken, mizah basını da benzer biçimde kadın imgelerini anlam taşıyıcısı hâline getirmiştir. Jale Parla ve Sibel Irzık, edebi ve kültürel söylemlerde "kadın" figürünün çoğu zaman tekil bir kadını değil, toplumun temel değerlerini — namus, gelenek, ev, ulus gibi — temsil eden bir "süper gösteren" işlevi üstlendiğini belirtir. Onlara göre kadın, yalnızca kadınlıkla ilgili değil; iktidar, kimlik ve ilerleme–gelenek çatışması gibi daha geniş meseleleri dile getirmenin aracıdır. Bu yaklaşım, mizah basınındaki temsilleri anlamak için de yol göstericidir: çünkü dönemin karikatürleri de benzer biçimde, kadın bedeni üzerinden toplumsal endişeleri ve kültürel dönüşümü tartışılır kılar.[690] Kimi zaman "Türk annesi" gibi idealize edilmiş figürler yüceltilirken, kimi zaman şehirli, "düşkün" kadın tipleri eleştiri oklarına hedef olur. Bu temsiller, toplumun modernlik karşısında yaşadığı gerilimi görünür kılar; "ahlak", "namus" ve "asrilik" gibi kavramlar kadın bedeni etrafında yeniden tanımlanır. Sonuçta kadın figürü, hem ilerlemenin hem de yozlaşmanın sembolü olarak iki uç arasında gidip gelir. İşte bu ikili temsil, dönemin mizah basınında sıkça rastlanan "tehlikeli kadın" imgesine zemin hazırlar. Kadın burada artık yalnızca modernliğin yüzü değil, aynı zamanda erkek dünyasının tehdit algısının merkezidir.

---

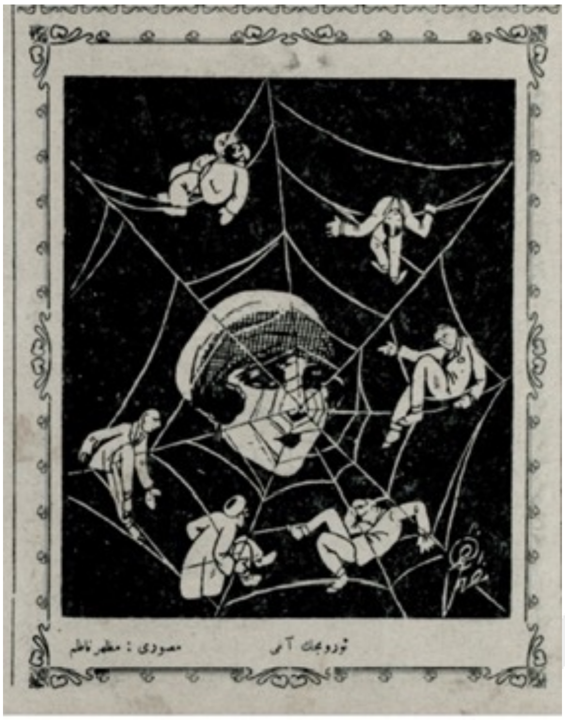
[688] *Binbir Bûse: En Şen, En Şuh Hikâyeler* adlı dergi dizisinin 1923–24 yıllarında İstanbul'da yayımlandığı ve genellikle Mehmed Rauf'un girişimiyle çıktığı kabul edilir. Serideki tüm sayılar, Ömer Türkoğlu tarafından bir araya getirilerek yeniden yayımlanmıştır. Derginin arka kapağında, hikâyelerin 1920'lerin İstanbul'unu—konak yaşamından apartman hayatına geçişi, batılılaşmış çevreleri, aşk ve şehvet temalarını—canlı biçimde betimlediği belirtilmektedir. *Binbir Buse: En Şen, En Şuh Hikâyeler*, der. Ömer Türkoğlu, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2005.

[689] Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü*, s. 108-112.

[690] Sibel Irzık ve Jale Parla, *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet,* İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 7-12.

"Tehlikeli kadın" imgesinin en çarpıcı temsillerinden biri, 22 Ocak 1923 tarihli *Akbaba* dergisinde yayımlanan "Örümcek Ağı" başlıklı karikatürde yer alır. Çizimde, merkeze yerleştirilmiş büyüleyici bir kadın yüzü, bir örümcek ağı gibi etrafına tuzak kurmuştur. Ağın ipliklerinde çeşitli pozisyonlarda kıvranan, kaçamayan ya da kendini bırakmış halde betimlenmiş erkek figürleri yer alır. Bu temsil, *femme fatale* (baştan çıkarıcı ve yıkıcı kadın) imajını doğrudan çağrıştırır. Kadın, yalnızca cazibesiyle değil, aynı zamanda erkekleri etkisizleştiren, onları avlayan ve hükmü altına alan bir güç olarak konumlandırılmıştır.

Bu karikatürde modern kadının özgürleşmesi artık yalnızca bir yaşam tarzı veya bireysel hak değil, eril dünyada bir tehdit unsuru olarak kodlanmaktadır. Kadın, pasif bir özne olmaktan çıkıp aktif bir avcıya dönüşürken; erkekler, ağ içinde kıstırılmış, edilgen ve aciz figürler olarak resmedilir. Bu tersine çevrilmiş güç ilişkisi, erkek egemen düzenin kırılganlığını yansıtır. Ayrıca karikatürün siyah zemin üzerine kurulması, bu modern kadın imgesine karanlık, bilinmez ve tehlikeli bir anlam da yükler. Kadın yalnızca çekici değil, aynı zamanda kontrol edilemezdir; duygusal ve cinsel cazibesiyle erkekleri etkisiz hale getirerek onların akıl ve iradelerini devre dışı bırakır. Bu bağlamda karikatür, modernleşmenin yalnızca kadınları değil, aynı zamanda erkekleri de dönüştürdüğünü ve bu dönüşümün mizah aracılığıyla ne denli kaygı verici olarak temsil edildiğini açıkça gösterir.



Şekil 299. Akbaba, S. 14, 22 Kanunusani 1339 [1923]
Örümcek ağı

Mizah basınında “asri kadın” figürü üzerinden kurgulanan bu ahlaki panik ve kontrol kaybı teması, aslında birkaç yıl içerisinde zirvesine ulaşacak olan “tehlikeli kadın” inşasının ilk aşamasıdır. Geleneksel ev içi sınırları aşan, apartman hayatı ve tüketim kültürüyle özerkleşen “asri kadın”; erkek egemen bakış açısıyla giderek şeytanileştirilen, yıkıcı bir tehdit unsuruna dönüştürülmüştür. Bu dönemin asrî kadın imgesiyle temelleri atılan ve kadın cinselliğini salt bir kriz ya da tuzak olarak kodlayan bu “tehlikeli kadın” (femme fatale) arketipi, tezin ilerleyen bölümlerinde (bkz. Bölüm 5.5) tarihsel ve kuramsal boyutlarıyla çok daha detaylı biçimde incelenecektir.

Sonuç olarak, 1920’ler İstanbul’unu konu alan mizah basınında asrileşen aşk ve apartman hayatı, salt bir mekân veya yaşam tarzı değişikliği olarak değil; kadın bedeni üzerinden okunan devasa bir ahlaki dönüşüm olarak resmedilir. Romantik aşktan maddi çıkar odaklı ilişkilere geçiş, mekânsal dönüşüm ve bireysel yaşamın öne çıkışı eril söylem tarafından bir “çözülme” evresi olarak kodlanmıştır. Modern giyimi, apartman hayatındaki serbestliği ve evlilik kurumuna getirdiği yeni kurallarla “asrî kadın”, tüm bu çözülmenin hem faili hem de en görünür sembolü olarak mizahın merkezine yerleşmiş; ilerleyen yıllarda daha da keskinleşecek olan toplumsal cinsiyet tartışmalarının temel figürü hâline gelmiştir.

4.11. Mecburi İzdivaç Tartışmaları

Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele yılları, Osmanlı toplumunun demografik yapısında derin bir tahribata yol açmış, savaşlar ve salgın hastalıklar sonucunda ülke nüfusu ciddi ölçüde azalmıştır. Yeni Türkiye devletinin yöneticileri için nüfusun korunması ve arttırılması acil bir hedef haline gelmiştir. Savaşlar erkek nüfusunu eritip dul veya evlenememiş kadın sayısını arttırmış, bu durum dönemin bazı yazar ve siyasetçilerine göre "evliliği mecburi, çok eşliliği lüzumlu" hale getirmekteydi. Nitekim Erzurum mebusu Mehmed Salih Efendi (Yeşilzâde), artan frengi (sifiliz) ve verem gibi sağlık sorunlarını bekarlığın ve fuhuşun yaygınlığıyla ilişkilendirerek, "her erkek babalık, her kadın analıkla görevlidir" düşüncesiyle toplumun bekarlıktan kurtarılması gerektiğini savunmuştur. O'na göre milli varlığın bekası için devlet kontrolünde herkese evlenme mecburiyeti getirilmesi gerekmekteydi.[691]

Salih Efendi bu görüşünü ilk kez 17 Şubat 1921 tarihli TBMM oturumunda dile getirmiş, ardından *Mecburi İzdivaç ve Taaddüd-i Zevcat Hakkında Kanun Teklifi* adıyla Meclis'e sunmuştur. Teklifin ilk maddesi, evlenme yaşını 18–25 arasıyla sınırlamakta, 25 yaşını doldurup hala bekâr kalan erkeklerin geçerli bir gerekçe olmaksızın evliliğe zorlanmasını öngörmekteydi.[692] Yasa tasarısı, gönüllü evlilikleri teşvik eden ekonomik ayrıcalıklar (örneğin askerlik süresinin kısaltılması, arazi tahsisi, faizsiz kredi gibi) kadar, bekâr kalanlara yönelik cezai düzenlemeler de içeriyordu. 25–50 yaş arasındaki bekâr erkeklerden gelirlerinin dörtte biri oranında "bekârlık vergisi" alınması ve bu kişilerin kamu görevinden men edilmesi teklif edilmişti.[693]

En tartışmalı madde, erkek nüfusun azalmasına karşın kadın nüfusun artmasını "düzeltmek" amacıyla 50 yaşından genç, sağlıklı ve maddi durumu yerinde erkeklere ikinci bir eş alma izni verilmesini öneriyordu. Salih Efendi bu fikri "her erkeğin dört kadın alması mecburiyetidir" şeklinde "vatanperverane" bir düsturla savunmuştu.[694]

---

[691] Cengiz Mutlu, "Millî Mücadele'de Türkiye'de Azalan Nüfus ve İzdivaç Meselesi," *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 29, S. 85, 2013, s. 181.

[692] Yaşar Semiz, "1923–1950 Döneminde Türkiye'de Nüfusu Arttırma Gayretleri ve Mecburi Evlendirme Kanunu (Bekârlık Vergisi)," *Selçuk Üniversitesi* Türkiyat Araştırmaları Dergisi, S. 27, 2010, s. 438-439.

[693] Cengiz Mutlu, "Millî Mücadele'de Türkiye'de Azalan Nüfus…, s. 184-188.

[694] Cengiz Mutlu, "Millî Mücadele'de Türkiye'de Azalan Nüfus…, s. 189.

Bu yönüyle teklif, evlilik kurumunu devlet kontrolüne alarak hem ahlaki yozlaşmayı önlemeyi hem de nüfusu hızla artırmayı hedefliyordu. Ancak TBMM'deki tartışmalar, teklifin reddedilmesine yol açmıştır. Birçok milletvekili özel hayata böylesine müdahale eden bir kanunu etik bulmamış ve 7 Nisan 1923'te tekrar gündeme alınan teklif, ikinci kez reddedilmiştir. Mecliste yaşanan tartışmalar sırasında Bolu mebusu Tunalı Hilmi Bey, Salih Efendi'nin kadınları ikinci plana iten yaklaşımına sert bir şekilde tepki göstermişti.[695]

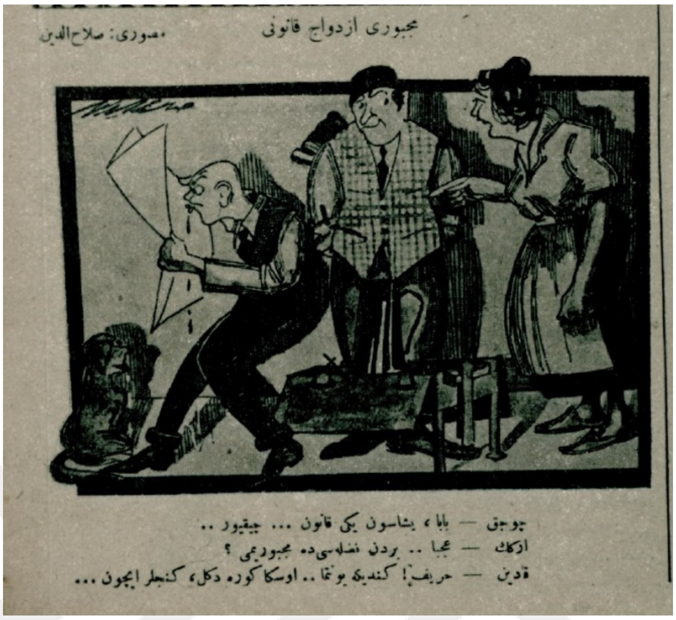
1923 tarihli *Mecburi İzdivaç Kanunu teklifi*, Milli Mücadele sonrası demografik kaygıların bir yansıması olarak ortaya çıkmış olsa da ne Meclis'te ne de kamuoyu nezdinde kabul gördü; aksine, dönemin toplumsal mizahında hicvedilen bir anekdota dönüşmüştür.

15 Şubat 1923 tarihli *Zümrüdüanka* dergisinde yayımlanana karikatür, Salih Efendi tarafından TBMM'ye sunulan *Mecburi İzdivaç Kanunu Teklifi*'nin kamuoyunda ve özellikle mizah basınında nasıl karşılandığını gösteren önemli örneklerden biridir. Karikatürde bir aile ortamı içinde üç figür yer almaktadır: solda, gazeteden haber okuyan bir çocuk; ortada, kanunla ilgili heyecanlanan baba figürü ve sağda, sinirli bir kadın (muhtemelen anne ya da eş). Çocuk "Yaşasın yeni kanun! Çıkıyor..." diyerek, yasa teklifine dair medyada çıkan haberlerin sıradan evlere kadar ulaştığını ima eder. Erkeğin sorusu ise ironik bir biçimde "Acaba birden fazlası da mecburi mi?" şeklindedir; bu, Salih Efendi'nin teklifinde yer alan çok eşliliğe izin veren maddelere gönderme yapmaktadır. Kadının cevabı ise karikatürün eleştirel dozunu arttırır: "Herif! Kendine yontma… O sana göre değil, gençler için…" Bu cevap, erkeklerin yasa teklifini kendi çıkarlarına göre yorumlamasına yönelik bir tepki olduğu kadar, yasa tasarısının uygulanabilirliğine ve toplumsal gerçeklikle bağdaşmazlığına da bir göndermedir. Salih Efendi'nin teklifinin erkekler tarafından "ikinci eş alma fırsatı" olarak yorumlanması, kadınlar açısından bu girişimin bir tehdit unsuru taşıdığını göstermektedir. Bu açıdan karikatür, yalnızca yasa teklifini alaya almakla kalmaz, aynı zamanda erkek merkezli politikaların kadınlar üzerindeki etkisine dair eleştirel bir bakış sunar. Bu karikatür aracılığıyla mizah basını, "mecburi izdivaç" teklifinin cinsiyetçi boyutunu, aile içi ilişkilerde yaratacağı çatışma potansiyelini ve toplumsal gerçeklikle bağdaşmayan yönlerini görünür kılar. Bu

---

[695] Cengiz Mutlu, "Milli Mücadele'de Türkiye'de Azalan Nüfus…, s. 189-190.

bağlamda karikatür, Salih Efendi'nin önerisinin toplumsal kabul görmemesinin nedenlerinden birine, yani kadınların ve ev içi ilişkilerin bu tür müdahaleci politikalara direncine işaret etmektedir.

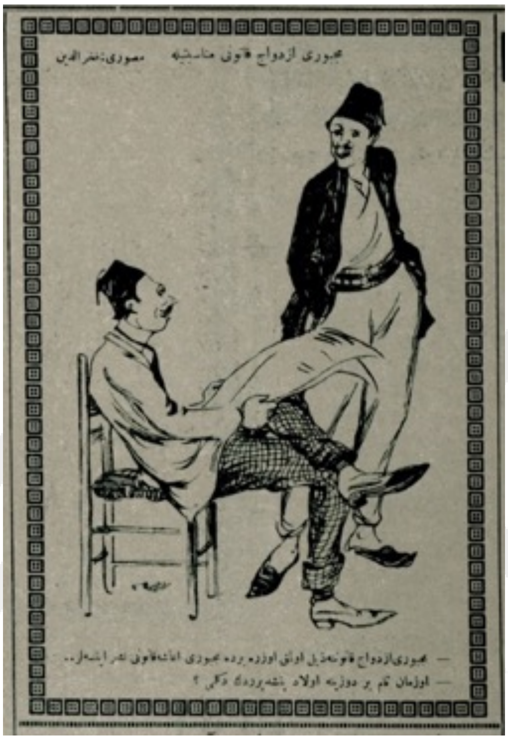

مجبوری ازدواج قانونی
مصوری: صلاح الدین
چوجق — بابا، یشاسون یکی قانون ... چیقیور ..
ارکك — عجبا .. بردن فضله‌سی ده مجبوریمی ؟
قادین — حریف! کندیکه یونتما .. اوسکا کوره دکل، کنجلر ایچون ...

Şekil 300. Zümrüdüanka, S. 11, 15 Şubat 1339 [1923]
Mecburi İzdivaç Kanunu
Çocuk – Baba, yaşasın yeni kanun… Çıkıyor..
Erkek – Acaba.. Birden fazlası da mecburi mi?
Kadın – Herif! Kendine yontma… O sana göre değil, gençler için…

Zümrüdüanka dergisinde yayımlanan 8 Mart 1923 tarihli bir başka karikatür, *Mecburi İzdivaç Kanunu*'na dair toplumsal eleştirinin bir başka boyutunu hicveder. Görselde biri oturmakta, diğeri ayakta duran iki erkek figürü yer alır. Konuşma balonlarında geçen diyalog şu şekildedir:

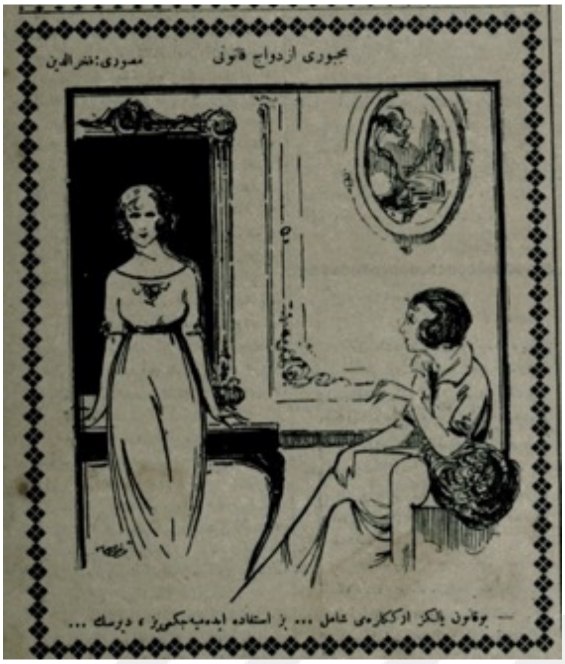
—"Mecburi İzdivaç Kanununa zeyil olmak üzere bir de mecburi iaşe kanunu neşretseler..."
— "O zaman tam bir düzine evlat yetiştirirdik değil mi?"

Bu diyalog, doğrudan dönemin ekonomik koşullarına ve bu koşullar altında nüfus artırma girişimlerine yönelik ironik bir eleştiridir. Zeyil kelimesi, "ek madde, ekleme" anlamında kullanılmıştır; yani konuşan karakter, zorunlu evlilik yasasının yanına bir de geçim (iaşe) garantisi sunacak yeni bir yasa eklenmesini istemektedir. Bu öneri, evliliğin sadece ahlaki ya da toplumsal bir yükümlülük değil, aynı zamanda ekonomik bir mesele olduğunu da ortaya koyar. Karikatür, dönemin nüfus artırmaya yönelik girişimlerine eleştirel bir gözle bakar ve bu tür önerilerin ekonomik boyutunun göz ardı edilmesine ve halkın gündelik geçim sıkıntılarının politik söylemlerle örtülmesine karşı bir taşlama sunar. Sonuç olarak bu karikatür, “mecburi izdivaç” fikrinin ekonomik sürdürülebilirliğini sorgulamakta; evliliği yalnızca bir yasal zorunluluk değil, aynı zamanda ciddi bir geçim meselesi olarak konumlandırarak yasa önerisini mizahi yolla eleştirmektedir.


مجبوری ازدواج قانونی مناسبتیله
— مجبوری ازدواج قانونه ذیل اولمق اوزره برده مجبوری اعاشه قانونی نشر ایتسه‌لر..
— اوزمان تام بر دوزینه اولاد یتشدیررددك دكلمی ؟

Şekil 301. Zümrüdüanka, S. 17, 8 Mart 1339 [1923]
Mecburi İzdivaç Kanunu Münasebetiyle
- *Mecburi İzdivaç Kanununa zeyil olmak üzere bir de mecburi iaşe kanunu neşretseler…*
- *O zaman tam bir düzine evlat yetiştirirdik değil mi?*

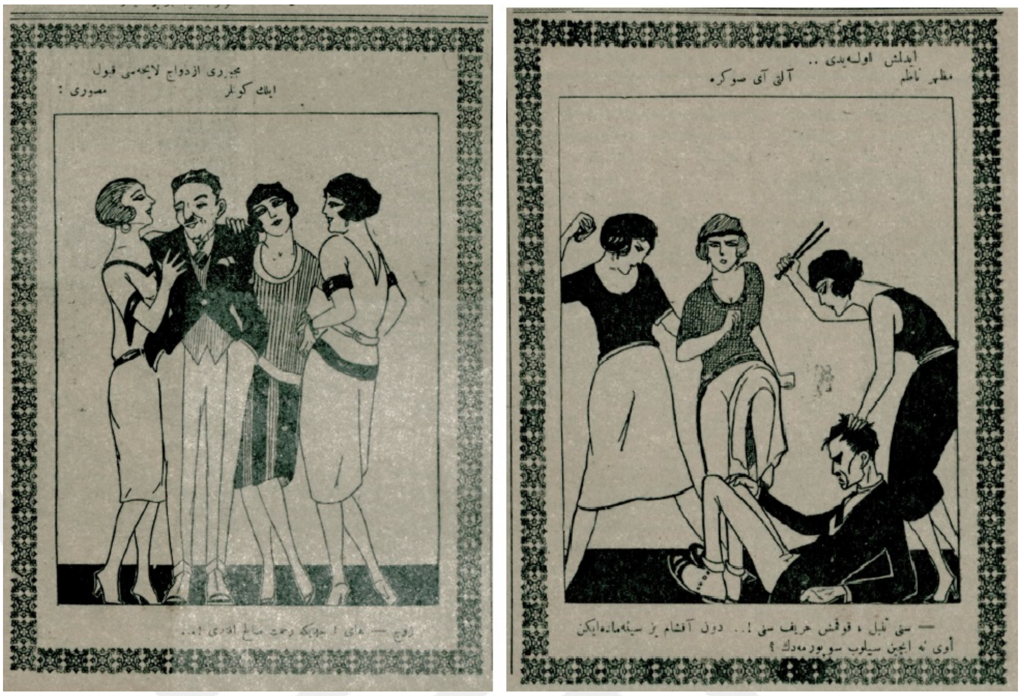
Zümrüdüanka dergisinin 19 Mart 1923 tarihli sayısında yayımlanan bir diğer karikatür, *Mecburi İzdivaç Kanunu* tartışmalarına kadın bakış açısından ironik bir yorum getirir. Karikatürde, sohbet eden iki genç kadın betimlenmiştir. Dönemin modern tipini yansıtan kadınların diyalog metni şöyledir: “Bu kanun yalnız erkeklere mi şamil... Biz istifade edemeyecek miyiz dersin...” Bu ironik soru, evlenmeyi bir “hak” ya da “ayrıcalık” olarak yeniden çerçevelemektedir.


مجبوری ازدواج قانونی
— بو قانون يالكز ارككلره‌مى شامل ... بز استفاده ايده‌ميه‌جكمى‌يز ؟ ديرسك ...

Şekil 302. Zümrüdüanka, S. 20, 19 Mart 1339 [1923]
Mecburi İzdivaç Kanunu
- *Bu kanun yalnız erkeklere mi şamil… Biz istifade edemeyecek miyiz dersin…*

Yine *Zümrüdüanka*’da yayınlanan aşağıdaki karikatür, *Mecburi İzdivaç Kanunu* teklifini hicveden en kuvvetli görsel temsillerden biridir. Özellikle teklifin çok eşliliğe açık maddesine yönelik sert bir toplumsal eleştiri içermektedir. İlk karede, başkarakter olan erkek figürü üç genç ve modern kadınla evlidir. Mutludur, gururludur ve gülümseyerek, “Hay ceddine rahmet Salih Efendi!” diyerek yasa teklifine minnettarlığını dile getirir. Bu sahne, yasanın erkek lehine sunduğu imtiyazlardan, özellikle de birden fazla kadınla evlenme hakkından faydalanan erkeğin kısa süreli konforunu ve şehvet merkezli bakış açısını temsil eder. İkinci karede ise durum tamamen tersine dönmüştür: Aynı üç kadın, birlik olarak adamı şiddetle dövmektedir. Adam çaresizce yerde kıvranırken, kadınlar artık söz birliği etmiş, baskıya karşı kolektif bir direniş sergilemektedir. Bu ani dönüşüm, evlilikteki ataerkil tahakkümün kırılabileceğine dair güçlü bir ironi taşır. Karikatür, kadınların edilgen değil, aktif özne olarak konumlandırıldığı güzel örneklerden biridir.

Çizimde “mecburi izdivaç” gibi nüfus ve ahlak temelli düzenlemeler, kadınların hayatlarını doğrudan etkilerken; kadınların da bu tür yasal müdahalelere tepkisiz kalmayacağı bir gelecek öngörülmektedir. Bu karikatür, dönemin mizah basını içinde sadece yasa teklifine değil, aynı zamanda ataerkinin ve çok eşliliğin meşrulaştırılmasına karşı kadınların potansiyel tepkisini hayal gücüyle sahneleyen çarpıcı bir örnektir. Kadınların kolektif öfkesini ve güç birliğini görünür kılması açısından feminist bir hiciv olarak da okunabilir.

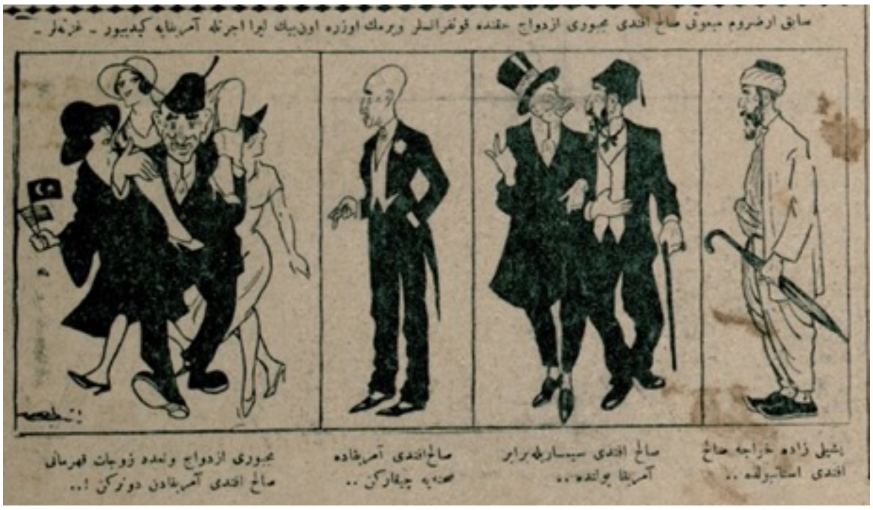

مجبوری ازدواج لایحه‌سی قبول
ایلک کونلر
مصوری :
زوج — های ! جدیکه رحمت صالح افندی !..
ایدلش اولسه‌یدی ..
مظهر ناظم
آلتی آی صوکره
— سنی تنبل ، قوقمش حریف سنی !.. دون آقشام بز سینماده‌ایکن
أوی نه ایچین سیلوب سوپورمه‌دك ؟

Şekil 303. Zümrüdüanka, S. 33, 3 Mayıs 1339 [1923]
Mecburi İzdivaç Layihası kabul edilmiş olsaydı
Soldaki – ilk günler
Zevc – Hay ceddine rahmet Salih Efendi!...
Sağdaki – altı ay sonra
Seni tembel, kokmuş herif seni!... Dün akşam biz sinemadayken evi niçin silip süpürmedin?

Akbaba’nın, 16 Ağustos 1923 tarihli çok kareli karikatürü, Erzurum Mebusu Salih Efendi’nin “Mecburi İzdivaç” ve “Teaddüd-ü Zevcat” (çok eşlilik) önerisi üzerinden yürütülen toplumsal tartışmayı hiciv yoluyla ele alır. Karikatür, dönemin gazetelerinde yer alan “Salih Efendi on bin lira karşılığında Amerika’da mecburi izdivaç üzerine konferanslar verecek” haberine atıfla başlar ve soldan sağa dört karede ilerleyen bir anlatı sunar. İlk karede Salih Efendi, geleneksel kıyafetleriyle muhafazakâr bir Osmanlı erkeği olarak İstanbul’da görülür. Takip eden sahnelerde, giderek Batılılaşan bir görünüme bürünür: Frak giymiş, bastonlu bir figüre dönüşerek Amerika’ya doğru yola koyulur. Bu sahneler, hem fiziksel dönüşümü hem de zihniyet değişimini hicveder. Dördüncü kare ise doruk noktasıdır: Amerika dönüşü sahnesinde Salih Efendi, üç kadınla birlikte ülkeye dönmektedir. Kadınlardan biri onun sırtına binmiş, diğeri koluna girmiş, üçüncüsü ise ellerinde Amerikan ve Türk bayrakları taşımaktadır. Bu figürler hem Batı’yla temasın hem de Salih Efendi’nin yasa teklifine içkin eril fantezilerin bir temsili olarak işlev görür. Karikatürün son karesi görsel olarak oldukça cinsellik yüklüdür. Salih Efendi'nin sırtındaki kadının bacakları onun omuzlarından aşağı sarkmakta, bu durum erkek figürün hem fiziksel hem de sembolik olarak kadın bedenini “taşıyan” ve “sahiplenen” bir pozisyonda resmedilmesine neden olmaktadır. Bu, yasa teklifinin özünde kadın bedeni üzerinde kurulan eril tahakkümün açık bir görsel ifadesidir. Kadının bir “yük” gibi taşınması, yasa teklifine yönelik ironik bir eleştiridir: Zorunlu evlilik ve çok eşlilik, erkeğe yüklenmiş gibi görünse de aslında kadınların araçsallaştırıldığı bir sistem eleştirilmektedir.

Karikatür ayrıca, kadınların etrafında yerleştirilme biçimiyle Salih Efendi'ye fikirlerinden dolayı atfedilen “arzuların” sahnelenmiş bir tezahürünü sunar. Kadınlardan birini fiziksel olarak taşımakta, biri kolunda yer almakta, diğeri ise onun “başarısını” bayraklarla ilan etmektedir. Bu durum, yasa teklifinin yalnızca nüfus politikaları ya da sosyal reform gerekçesiyle değil, aynı zamanda kişisel arzularla ve ataerkil tahayyüllerle ilişkili olduğuna dair eleştirel bir mizah sunar.

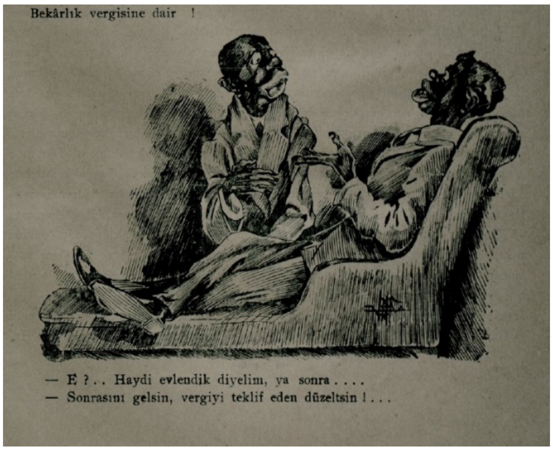
Özetle bu karikatür, Salih Efendi'nin kişisel figürü üzerinden mecburiyet ve çok eşlilik gibi toplumsal düzenlemeleri; erkek iktidarı, cinsellik ve milliyetçilik ekseninde sorgulayan yoğun bir hiciv taşır. Mizah yoluyla hem yasa teklifinin ardındaki cinsiyetçi niyeti, hem de erkek egemen sistemin modernleşme sürecindeki çelişkili pozisyonunu ifşa eder.



Şekil 304. Akbaba, S. 73, 16 Ağustos 1339 [1923]
Sabık Erzurum mebusu Salih Efendi mecburi izdivaç hakkında konferanslar vermek üzere on bin lira ücretle Amerika'ya gidiyor. – Gazetelerden
Yeşil zade hoca Salih Efendi İstanbul'da…
Salih Efendi simsarıyla (?) beraber Amerika yolunda…
Salih Efendi Amerika'da sahneye çıkarken…
Mecburi izdivaç ve teaddüd-ü zevcat kahramanı Salih Efendi Amerika'dan dönerken!...

Sonuç olarak, Mecburi İzdivaç Kanunu teklifi Meclis'te reddedilmiş ve mizah basınında yoğun biçimde hicvedilmiş olsa da savaş sonrası nüfus kaybının yarattığı demografik kaygıların evlilik ve bekarlık ekseninde ortadan kalktığını söylemek mümkün değildir. Aksine, bu kaygılar Cumhuriyet'in ilerleyen yıllarında farklı söylem ve araçlar üzerinden yeniden gündeme gelmiş; zorunlu evlilik fikri doğrudan savunulmasa bile, evlenmeyen bireylerin —özellikle erkeklerin— kamusal ve ekonomik yaptırımlarla hedef alınması tartışılmaya devam etmiştir.

Bu süreklilik, 28 Mart 1929 tarihli *Cem* dergisinde yayımlanan ve "Bekârlık vergisine dair" başlığını taşıyan karikatürde açık biçimde görünür hale gelir. Bu karikatürde mizah, evlilik ve bekârlık üzerinden yürütülen demografik tartışmaların beden gerçekliğiyle çelişmesi üzerine kuruludur. Çizimde yer alan iki siyahi erkek figürü, Osmanlı saray düzeninden miras kalan hadım görevlileri çağrıştırır. Zorunlu evlilik ya da bekârlık vergisi gibi düzenlemelerin bu tür bedenler için bütünüyle anlamsızlaşması, karikatürün temel hiciv noktasını oluşturur. Böylece mizah basını, evliliği nüfus politikalarının mekanik bir aracı olarak ele alan anlayışı cinsel içerikli bir absürtlük üzerinden alaya alırken, bu tür düzenlemelere ilişkin tartışmaların Cumhuriyet döneminde de farklı biçimler altında sürdüğünü göstermektedir.


Bekârlık vergisine dair !
— E ?.. Haydi evlendik diyelim, ya sonra....
— Sonrasını gelsin, vergiyi teklif eden düzeltsin !...

Şekil 305. Cem, S. 47, 28 Mart 1929
Bekarlık vergisine dair:
- *E?... Haydi evlendik diyelim, ya sonra…*
- *Sonrasını gelsin, vergiyi teklif eden düzeltsin!...*

4.12. Hukuki Boşluktan Reform Arayışına: Taaddüd-i Zevcat ve Çocuk Evlilikleri (1917 – 1924)

1917 tarihli *Hukuk-ı Aile Kararnamesi*, Osmanlı'da aile hukukunu modernleştirme yolunda atılmış çok önemli bir adım olsa da 1919'da siyasi ve dini gerekçelerle yürürlükten kaldırılması, Türkiye'yi 1926 Medeni Kanunu'nun kabulüne kadar sürecek olan bir belirsizlik dönemine sürüklemiştir.[696] Bu ara dönemde, bir yandan Salih Efendi gibi isimlerin "Mecburi İzdivaç" üzerinden çok eşliliği devlet eliyle meşrulaştırma çabaları sürmüş; diğer yandan ise Ankara Hükümeti bünyesinde aile hukukunu yeniden oluşturmak için çeşitli komisyonlar kurulmuştur.

Mizah basını, bu süreçte hazırlanan ancak "eskinin kopyası" olmaktan öteye gidemeyen kanun tasarılarını, kadın ve çocuk hakları ekseninde keskin bir eleştiriye tabi tutmuştur. Bu bölümde incelenen karikatürler, 1922-1924 yılları arasındaki bu "hukuki araf" ortamında, çok eşlilik, evlenme yaşı ve boşanma hakkı gibi konuların kadın temsilleri üzerinden nasıl bir güç mücadelesine dönüştüğünü sergilemektedir.

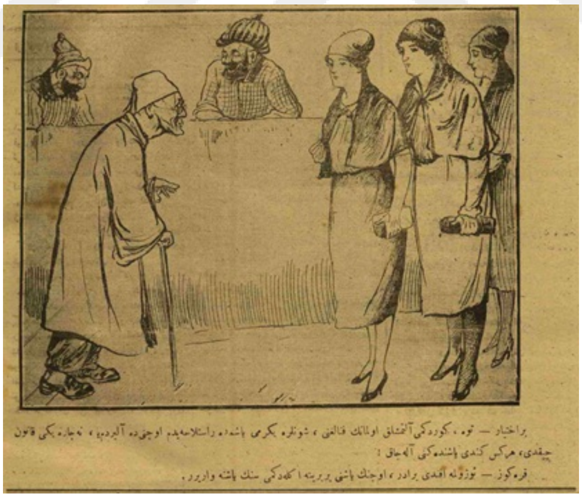
Çok eşlilik (taaddüd-i zevcat) meselesine dair ilk karikatür, *Karagöz* gazetesinin 15 Şubat 1922 tarihli nüshasında yayımlanmıştır. Karikatürde yaşlı bir adam, yanında gördüğümüz üç genç kadına hayıflanarak bakmakta ve "Tüh, gördük mü altmışlık olmanın fenalığını! Şunlara yirmi yaşında rastlasaydım üçünü de alırdım ya; ne çare, yeni kanun çıktı, herkes kendi yaşındakini alacak!" demektedir. Karagöz ise bu sözlere cevaben yaşlı adama teselli verir: "Üzülme efendi birader, üçünün yaşını birbirine ekledik mi senin yaşına varırlar." Bu diyalog, yüzeyde mizahi görünse de 1917 tarihli Hukuk-ı Aile Kararnamesi ile başlayan ve 1920'lerin başında Ankara

---

[696] 25 Ekim 1917 tarihli Hukuk-ı Aile Kararnamesi, Tanzimat'tan beri süren kanunlaştırma girişimlerinin aile hukuku alanındaki ilk kapsamlı ürünüydü ve özellikle nikâh, talâk, çok eşlilik ve evlenme yaşı gibi meseleleri sistematik biçimde düzenlemeye yönelmişti. Kararname, nikâh akdine tek eşlilik şartının konulabilmesini mümkün kılması ve kadının rızası olmadan ikinci evliliğe izin vermemesi gibi hükümlerle[696] Osmanlı kadın hareketinin ve "Batıcı" aydınların taleplerine kısmen cevap verirken; diğer yandan şer'î çerçevenin dışına taşmamaya özen gösteren, çok eşliliğe ve çocuk yaşta evliliğe kapı aralayan muhafazakâr bir denge arayışını yansıtıyordu. M. Akif Aydın, "Hukuk-ı Aile Kararnamesi," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 18, TDV Yayınları, İstanbul, 1998, s. 313-317; Belkıs Konan, "Hukuk-ı Âile Kararnâmesi'nde Kadının Hukukî Durumu ile İlgili Düzenlemeler," *II. Türk Hukuku Tarihi Kongresi Bildirileri,* ed. Fethi Gedikli, On İki Levha Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 323-352.

Hükümeti nezdinde kurulan komisyonların yürüttüğü yeni aile hukuku çalışmalarıyla canlanan toplumsal dönüşüm tartışmalarına göndermede bulunur.[697]

Her ne kadar 1917 Kararnamesi 1919'da yürürlükten kaldırılmış olsa da getirdiği tek eşlilik ve kadın rızası gibi ilkeler, 1920'lerin başında hem kamusal bellekte yaşamayı sürdürmüş hem de yeni yasal düzenleme beklentilerini diri tutmuştur. Karikatürdeki "yeni kanun" vurgusu, o dönemde meclis gündemine gelen veya basında tartışılan çok eşliliğin sınırlandırılmasına yönelik somut yasal arayışların toplumdaki yankısını yansıtır.[698] Burada mizah yoluyla verilen mesaj, toplumsal değişimin sancılı doğasıdır: Kadın-erkek eşitliği adına hazırlanan reformlar, eski kuşağın zihniyetinde tam karşılık bulmasa da yeni bir norm oluşturma gayretindedir. Ayrıca, çok eşliliğin özellikle yaşlı erkek-genç kadın denkleminde eleştirilmesi, modernleşme ile birlikte aşırı yaş farkıyla yapılan evliliklerin kadın mutluluğu açısından sorunlu görülmeye başlandığını gösterir. Bu karikatür de tam bu noktaya parmak basar: Genç kadınlarla evlenememekten şikâyet eden ihtiyar, aslında eski düzenin kadın aleyhine olan bir pratiğinin devamını özlemektedir.

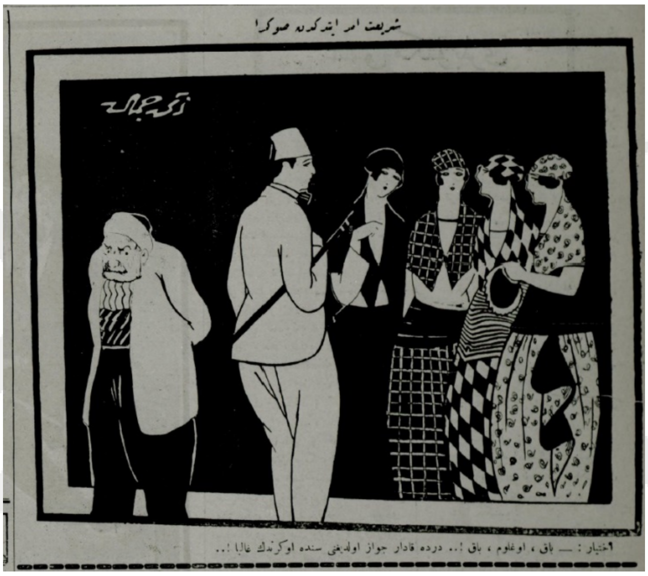

بر اختيار — توه، كوردكمى آلتمشلق اولمانك فنالغنى، شونلره يكرمى ياشنده راستلاسه‌يدم اوچنى ده آليردم يا، نه چاره يڭى قانون
چيقدى، هركس كندى ياشنده‌كنى آله‌جاق!
قره‌كوز — اوزولمه افندى برادر، اوچنڭ ياشنى بربرينه اكله‌دكمى سنڭ ياشڭه واريرلر.

Şekil 306. Karagöz, S. 1452, 15 Şubat 1338 [1922]
Bir ihtiyar – Tüh gördük mü altmışlık olmanın fenalığını, şunlara yirmi yaşında rastlasaydım üçünü de alırdım ya, ne çare yeni kanun çıktı, herkes kendi yaşındakini alacak!
Karagöz – Üzülme efendi birader, üçünün yaşını birbirine ekledik mi senin yaşına varırlar.

Çok eşlilik meselesini işlemeye devam eden bir diğer karikatür, *Ayine* dergisinin 4 Ekim 1922 tarihli sayısında yayımlanmıştır. "Şeriat emrettikten sonra" başlıklı sahnede yaşlı bir adam, genç bir erkeğe arkasını dönerek “Bak oğlum bak! Dörde kadar cevaz olduğunu sen de öğrendin galiba!” der. Adamın asık yüz ifadesi ve öğüt verir tavrı, şeriatın erkeğe dört kadına kadar evlenme hakkı tanıdığı yönündeki geleneksel anlayışı temsil eder. Karikatür, bu söz aracılığıyla, dini gerekçenin sorgulanmadan tekrarlandığı bir zihniyeti hicveder. Genç erkeğin kadınlara meraklı bakışı ile yaşlı adamın tepkisi yan yana geldiğinde, sahne yalnızca bireysel bir nasihatten ibaret değildir; kuşaktan kuşağa aktarılan ataerkil bir öğretinin karikatürüdür.

---

[697] Ömer Faruk Güneğilmez, "Mecelleden Türk Medeni Kanunu'na Çok Eşlilik Tartışmaları," *Atatürk Dergisi*, C. 12, S. 1, 2023, s. 26.
[698] Ömer Faruk Güneğilmez, "Mecelleden Türk Medeni Kanunu'na…" s. 28

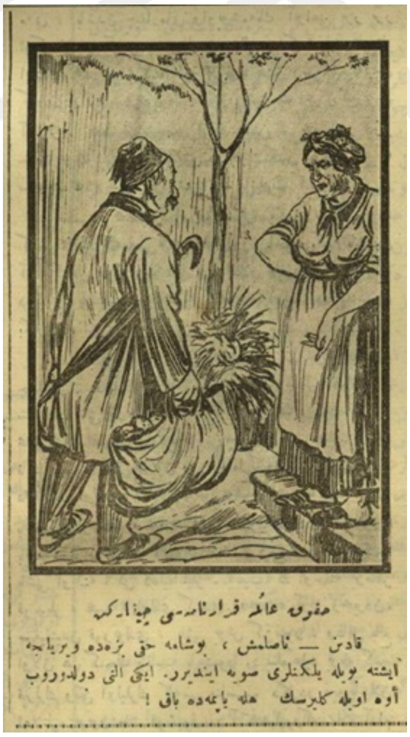

شریعت امر ایتدکدن صوکرا
زکی جلال
اختیار : — باق ، اوغلوم ، باق !.. دردە قادار جواز اولدیغنی سندە اوگرندك غالبا !..

Şekil 307. Ayine, S. 59, 4 Teşrinievvel 1338 1922 [1922]
Şeriat emrettikten sonra
İhtiyar – Bak, oğlum bak! Dörde kadar cevaz olduğunu sen de öğrendin galiba!..

Cumhuriyet’in ilanının hemen ardından aile hukukunda köklü bir dönüşüm beklentisi oluşmuştu. Aralık 1923’te Adalet Vekâleti, mevcut düzeni modernleştirmek üzere çeşitli komisyonlar teşkil etmeye başlamış; özellikle *Mecelle Ahvâl-i Şahsiyye (Aile) Komisyonu* üzerinden yeni medeni düzen hazırlıkları kamuoyuna yansımıştı. Ertesi yıl bu çalışmalar, *Medeni Kanun Komisyonu*na evrilerek İsviçre Medeni Kanunu’na dayalı yeni bir taslak oluşturma sürecini başlatacaktı.[699] Bu bağlamda *Karagöz* gazetesinin 8 Aralık 1923 tarihli “Hukuk-ı Aile Kararnamesi Çıkarken” başlıklı karikatürü, Cumhuriyet’in hukuk devrimlerine giden yolda toplumun beklentilerini ve zihinsel dönüşümünü hicveder. Karikatürde bir kadın, kocasına meydan okurcasına “Nasılmış, boşama hakkı bize de verilince işte böyle yelkenleri suya indirir, iki elini doldurup eve öyle gelirsin; hele yapma da bak!” demektedir. Tasvirde koca, karısının sözleri karşısında elinde ağır paketlerle eve dönmüş, boynu bükük bir hâlde betimlenir. Kadın ise kendinden emin bir şekilde, kocasının artık onu boşamakla tehdit edemeyeceğini, çünkü kendisinin de boşanma hakkına sahip olduğunu hatırlatır. Böylece sahne, kadının boşanmada “taraf” hâline gelmesini ve erkek tekeline dayalı aile içi otoritenin sarsılmasını mizahi biçimde görünür kılar. Bu yönüyle karikatür, erken Cumhuriyet’in beklenen medeni kanunuyla birlikte geleceği öngörülen tek eşlilik, yargısal denetim ve karşılıklı rızaya dayalı evlilik düzeninin sembolik bir habercisi olarak okunabilir. Dolayısıyla karikatür, 1923 sonundaki reform atmosferinin ruhunu yakalar: kadının hukuk önünde eşitlenmesi, aile içi iktidarın dengelenmesi ve evlilikte karşılıklılık fikrinin doğuşu. *Karagöz*’ün ironiyle sunduğu bu tablo, toplumsal dönüşümün ev içinde bile hissedilmeye başlandığını; “iki elini doldurup eve gelen” erkeğin artık otorite değil, ortaklık konumuna indirgenişini simgeler. Mizahın hedefinde gerici tutum değil, değişimin kendisidir: kadın artık Cumhuriyet’in “yeni hukuk düzeni”nin taşıyıcısıdır.

---

[699] Ercan Karaismailoğlu, “Ahkâm-ı Şahsiyye Komisyonunca Aile Hukukuna Dair Yapılan Çalışmalar,” *Adalet Dergisi*, S. 71, 2023, s. 527-528.


حقوق عائله قرارنامه‌سی چیقارکن
قادن — ناصلمش ، بوشامه حق بزه‌ده ویریلنجه
ایشته بویله یلکنلری صویه ایندیریر. ایکی النی دولدوروب
أوه اویله کلیرسک هله یاپمه‌ده باق !

Şekil 308. Karagöz, S. 1641, 8 Kanunuevvel 1339 [1923]
Hukuki Aile Kararnamesi çıkarken
Kadın – Nasılmış, boşama hakkı bize de verilince işte böyle yelkenleri suya indirir. İki elini doldurup eve öyle gelirsin hele yapma da bak!

Ankara hükümeti, toplumsal modernleşmenin temellerinden biri olarak aile yapısının yeniden düzenlenmesi gerektiği görüşündedir. Adalet Vekâleti bünyesindeki *Ahkâm-ı Şahsiyye Komisyonu*, 1923 sonunda aile kanunu ve nafaka kanunu tasarılarını hazırlamaya başlar. Komisyon, 1917 tarihli Hukuk-ı Aile Kararnamesi'ni esas alarak[700] neredeyse aynı hükümleri içeren bir tasarı oluşturur; hatta bu tasarı 1923 sonunda Meclis'e sunulur, ancak kısa süre sonra Adliye Vekili Necati Bey tarafından geri çekilir.[701] 1924 yılı boyunca komisyonun yeni taslak hazırlıklarına devam etmesi, aile hukukunun (özellikle evlenme yaşı, boşanma ve çok eşlilik) kamuoyunda en çok tartışılan alanlardan biri haline geldiğini göstermektedir.

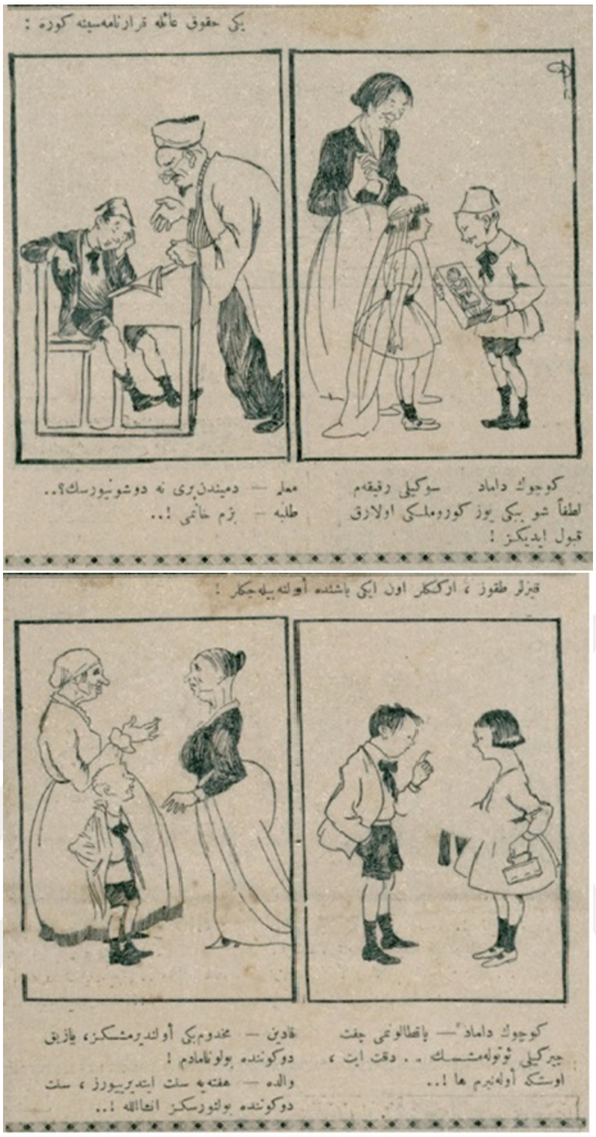
Bu tarihsel atmosfer içinde yayımlanan *Akbaba*'nın 1 Ocak 1924 tarihli "Yeni Hukuk-ı Aile Kararnamesine göre: Kızlar dokuz, erkekler on iki yaşında evlenecekler!" başlıklı karikatür dizisi, çocuk yaşta evlilik konusunu hiciv yoluyla gündeme taşır. Başlıktaki "yeni kararname" ibaresi, aslında 1923'te hazırlanan ve geri çekilen Aile Kanunu tasarısına ironik bir göndermedir. Karikatürdeki "yeni kanun" vurgusu, yürürlükte olan somut bir yasal düzenlemeye değil, bu tartışmaların toplum üzerindeki kalıcı izlerine ve "yeni norm" beklentisine işaret eder. 1917 tarihli Hukuk-ı Aile Kararnamesi, evlenme ehliyeti bakımından kadınlar için 17, erkekler için 18 yaşını esas almakla birlikte; mutlak yasak sınırını kızlarda 9, erkeklerde 12 olarak belirlemiştir. Akbaba'nın hicvi, bu düşük asgari sınırı hedef alarak "yeni" olarak sunulan düzenlemenin sınırlı dönüşümünü görünür kılar.

İlk karede, "küçük damat" oyuncak bebeği eşine "yüz görümlüğü" olarak uzatırken görülür. Çocuğun ağzından çıkan "sevgili refikam" hitabı, yetişkinlerin evlilik dilinin çocuk ağzında yarattığı tuhaflığı vurgular. Bu mizahi sahne, çocukluğun saf jestlerinin yetişkin ritüellerine zorla eklemlenmesini hicveder. İkinci karede ise küçük damadın "Pantolonumu çift çizgili ütülemişsin, dikkat et üstüne evlenirim ha!" sözleri, erkeklik otoritesi söyleminin absürtlüğünü açığa çıkarır ve bunun yanı sıra çoklu evlenme konusuna da gönderme yapılır. Son sahnede, "Mahdum beyi evlendirmişsiniz yazık düğününde bulunamadım!” diyen kadına hitaben “Haftaya sünnet ettiriyoruz, sünnet düğününde bulunursunuz inşallah!” repliğiyle, hiciv doruk noktasına ulaşır: sünnet bile olmamış bir çocuğun “evli erkek” rolüne sokulması, dönemin evlilik düzeninin irrasyonelliğini gözler önüne serer. Bu karikatürler, yalnızca çocuk yaşta evlilik sorununu değil, aynı zamanda erkeklik ve evlilik rollerinin erken yaşta toplumsal olarak empoze edilmesini eleştirir. Küçük damadın elinde oyuncak bebek taşıması, masumiyetle patriyarkal düzenin yan yana gelişini simgeler. Mizah, bir yandan 1917 Kararnamesi’nin çelişkili yaş düzenlemesini tiye alırken, diğer yandan 1923–24 reform sürecinin yavaş ilerlemesini de hedef alır. “Yeni kararname”nin “eski zihniyeti” yeniden üretmesi, karikatürde çocukların sesiyle dile getirilen ironik bir protestoya dönüşür. Bu nedenle *Akbaba*’nın “Yeni Hukuk Aile Kararnamesine göre: Kızlar dokuz, erkekler on iki yaşında evlenebilecekler!” dizisi, erken Cumhuriyet’in reformcu atmosferinde bile köklü dönüşümün önünde duran dini-hukuki sürekliliğe karşı toplumsal bir farkındalık yaratır. Karikatür, aile hukukunun laikleşme sürecinde atılan ilk adımların, “kadın-erkek eşitliği”nin yanı sıra “çocukluğun korunması”nı da kapsaması gerektiğini ima eder. Çocuk figürü, hem hukukun yavaşlığını hem de toplumun geçmişe bağımlılığını sembolize eder. Sonuç olarak, bu karikatür dizisi, *Hukuk-ı Aile Kararnamesi* etrafında yürüyen tartışmaların bir devamı olarak okunur: çok eşlilik ve boşanma gibi konuların ardından, çocuk yaşta evlilik meselesi de Cumhuriyet öncesi düzenin eleştirisine dönüşür. Mizah basını, hukukun “yenilenmeden yenilendiği” bu geçiş döneminde, toplumsal vicdanın sesi olur.

---

[700] 1917 tarihli *Hukuk-ı Aile Kararnamesi'nin* 7. maddesi, evlilik için asgari yaş sınırını erkeklerde on iki, kızlarda dokuz olarak belirler. Bu yaşların altındaki evlilikler yasaktır; ancak taraflar bu yaşları doldurmuş olsalar dahi büluğa ermemişlerse, evlenebilmeleri için velinin rızası ve kadı izni gerekir. Böylece kararname, Osmanlı hukuk tarihinde ilk kez evlenme yaşına ilişkin bir sınır getirir. Bununla birlikte, söz konusu sınırın modern ölçütlere göre son derece düşük olduğu, dolayısıyla düzenlemenin ilerici bir yenilikten çok, geleneksel anlayışla uzlaşma niteliği taşıdığı belirtilir. Bkz. Belkıs Konan, "Hukuk-ı Aile Kararnamesi'nde Kadının Hukuki Durumu… s. 331

[701] Ercan Karaismailoğlu, "Ahkâm-ı Şahsiyye Komisyonunca Aile Hukukuna Dair…" s. 544.


یكی حقوق عائله قرارنامه‌سنه كوره :
كوچوك داماد — سوكیلی رفیقه‌م
لطفاً شو بیكی یوز كورومللكی اولارق
قبول ایدیكز !
معلم — دمیندن‌بری نه دوشونیورسك؟..
طلبه — بزم خانمی !..
قیزلر طقوز ، ارككلر اون ایكی یاشنده أولنه‌بیله‌جكلر !
كوچوك داماد — پانطالونمی چفت
چیزكیلی اوتولمشسك .. دقت ایت ،
اوستكه أولنیرم ها !..
قادین — مخدوم‌بكی أولندیرمشسكز، یازیق
دوكوننده بولونامادم !
والده — هفته‌یه سنت ایتدیریورز ، سنت
دوكوننده بولونورسكز انشاالله !..

Şekil 309. Akbaba, S. 112, 31 Kanunuevvel 1340 [1924]
Yeni Hukuk Aile Kararnamesine göre: Kızlar dokuz, erkekler on iki yaşında evlenebilecekler!
Küçük damat – Sevgili refikam lütfen şu bebeği yüz görümlüğü olarak kabul ediniz!
Muallim – Deminden beri ne düşünüyorsun?..
Talebe – Bizim hanımı!..

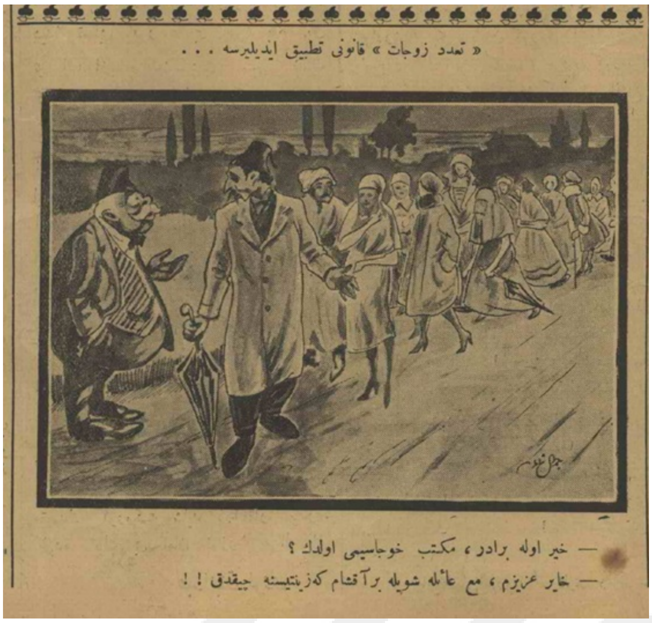
Küçük damat – Pantolonumu çift çizgili ütülemişsin… Dikkat et, üstüne evlenirim ha!..
Kadın – Mahdum beyi evlendirmişsiniz yazık düğününde bulunamadım!
Valide – Haftaya sünnet ettiriyoruz, sünnet düğününde bulunursunuz inşallah!..

Akbaba'nın 1 Ocak 1924 tarihli "çocuk yaşta evlilik" hicvinden yalnızca iki ay sonra, 6 Mart 1924'te yayımlanan aşağıdaki karikatür yine "aile hukukunda reform beklentilerinin boşa çıkmasına" dair keskin bir eleştiriyi sürdürür. "Taaddüd-i Zevcat Kanunu tatbik edilirse…" başlıklı bu karikatürde, bir adamın arkasında yürüyen çok sayıda kadın ve çocukla birlikte sokakta dolaşması resmedilir. Yanından geçen biri, bu kalabalığı görünce şaşkınlıkla "Hayrola birader, mektep hocası mı oldun?" diye sorar; adam ise "Hayır azizim, maaile şöyle bir akşam gezintisine çıktık!" yanıtını verir. Bu sahne, çok eşlilik (taaddüd-i zevcat) kurumunu bir “okul sınıfı kalabalığına” benzeterek hicveder. Mizahın hedefinde, aile hukukunun hâlâ çok eşliliğe kapı aralayan şer‘î dayanakları yer alır. Ahkâm-ı Şahsiyye Komisyonu’nun 1923–1924 yıllarında yürüttüğü aile kanunu taslaklarında, çok eşliliğe açıkça yasak getirilmemesi, basında ve mizah dergilerinde “yeni düzenin eskisinden farkı yok” şeklinde eleştirilmiştir. Gerçekten de 1917 tarihli *Hukuk-ı Aile Kararnamesi* erkeklere dört eşe kadar izin vermiş; 1923’te Meclis’e sunulan, fakat geri çekilen yeni tasarı da bu sınırı korumuştur.[702] Dolayısıyla karikatür, “yeni” aile kanunu hazırlıklarının aslında 1917’deki şer’i düzenlemelerin kopyası olmasına yöneltilmiş bir taşlamadır. Adamın kalabalık “maaile” grubuyla gezmesi, bu çok eşli yapının absürtlüğünü ve aileyi neredeyse bir cemaat topluluğuna dönüştüren yapısını alaya alır.

Bu mizahi çerçeve, *Akbaba*’nın Cumhuriyet’in erken reform yıllarındaki eleştirel konumunu da açıkça ortaya koyar: dergi, “modernleşme” iddiasındaki hukuk düzeninin eski geleneksel kalıpları tekrarlamasını eleştirir. 1 Ocak 1924’teki çocuk evliliği karikatüründe olduğu gibi, burada da mesele “hukuk reformunun içinin boşalması”dır. Mizahın diliyle, “taaddüd-i zevcat kanunu tatbik edilirse” ifadesi, aslında modern Cumhuriyet’in bile bu ataerkil yapıyı sürdürme tehlikesine karşı bir uyarıdır. Sonuç olarak, karikatür yalnızca poligamiyi değil, reformun yüzeysel niteliğini hicveder. *Akbaba*’nın bu dönemdeki üslubu, modernleşme vaadiyle gelen ama pratiğinde eski normlara tutunan erkek egemen hukuk sistemini “gülünçleştirerek” görünür kılmak üzerinedir.

---

[702] Ercan Karaismailoğlu, “Ahkâm-ı Şahsiyye Komisyonunca Aile Hukukuna Dair…” s. 551.


« تعدد زوجات » قانونی تطبیق ایدیلیرسه . . .
— خیر اوله برادر ، مکتب خوجاسیمی اولدك ؟
— خایر عزیزم ، مع عائله شویله برآقشام کزینتیسنه چیقدق ! !

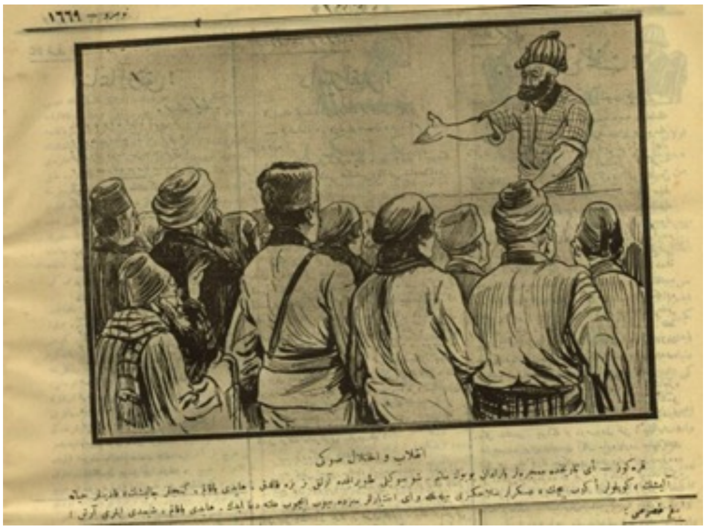
Şekil 310. Akbaba, S. 131, 6 Mart 1340 [1924]
Taaddüd-i Zevcat" kanunu tatbik edilirse…
Hayrola birader, mektep hocası mı oldun?
Hayır azizim, maaile şöyle bir akşam gezintisine çıktık!!

Bu dönemde mizah basını, aile hukukuna ilişkin reformların yalnızca yasal düzlemde değil, zihinsel dönüşüm açısından da ne kadar sancılı ilerlediğini gözler önüne serer. *Hukuk-ı Aile Kararnamesi*'nden 1924'teki yeni tasarı tartışmalarına uzanan süreçte karikatürler, çocuk yaşta evlilikten çok eşliliğe kadar uzanan uygulamaların "yeni düzen" içinde hâlâ varlığını sürdürmesini alaycı bir dille teşhir eder. Bu hicivler, erken Cumhuriyet'in hukuk reformlarını destekler görünmekle birlikte, aslında reform söyleminin sınırlarını işaret eder: erkek egemen hukuk zihniyeti değişmedikçe, kanun değişse de "aile"deki eşitsizlik sürmektedir.

5 V. BÖLÜM: CUMHURİYET DÖNEMİ MİZAH BASININ KADIN İMGESİ

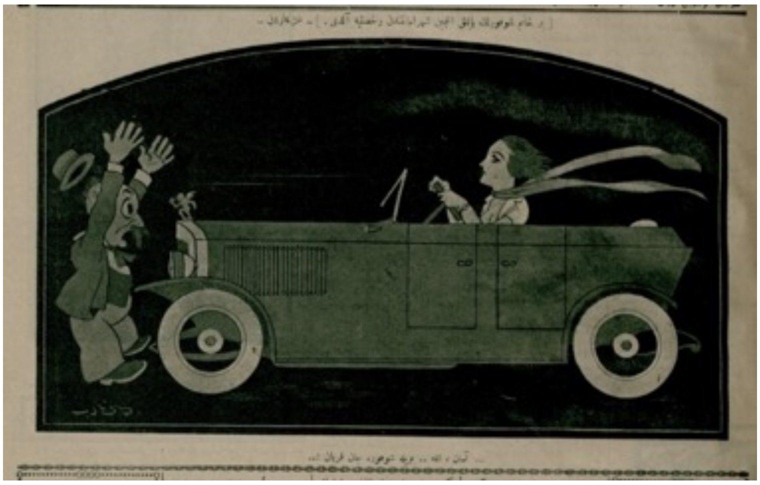
Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında kadın imgesi, yalnızca toplumsal cinsiyet düzeninin bir unsuru olarak değil, ulus-devletin modernlik iddiasını görünür kılan en etkili sembolik alanlardan biri olarak yeniden kuruldu. Bu dönemde süreli yayınlar ve özellikle mizah dergileri, hem yeni rejimin kadın üzerindeki ideolojik tasavvurlarını dolaşıma sokan birer kültürel araç hem de modernleşmenin yarattığı gerilimlerin görünürleştiği tartışma alanları haline geldi. Karikatürlerde yer alan kadın figürleri, Cumhuriyet'in kurmak istediği "ideal kadın" modelinin, modernlikten ahlaka, aile düzeninden kamusal görünürlüğe kadar geniş bir yelpazede nasıl anlamlandırıldığını gösteren zengin temsil örnekleri sunar.

Medeni Kanun'la aile içi statünün yeniden tanımlanması, kıyafet inkılabı, eğitim ve meslek alanlarının açılması, siyasal hakların kademeli olarak tanınması gibi adımlar, erken Cumhuriyet söyleminde "yeni Türk kadını"nı modernleşmenin en görünür yüzü olarak kurguladı. Mizah dergileri, bu ideolojik inşa sürecini hem destekleyen hem de sorgulayan, çoğu zaman da bu sürecin iç çelişkilerini açığa çıkaran önemli bir alan sundu. Dönemin dergilerinde kadın imgesi, bir yandan modern ulusun kurucu öznesi, öte yandan ahlaki çözülmenin ve toplumsal buhranın başlıca faili ya da bahanesi olarak temsil edildi. *Karagöz*'ün 1920'lerin ortasında yayımlanan "İnkılap ve İhtilal Sonu" başlıklı karikatüründe Karagöz'ün "Gençler çalışın, kadınlar hayata alışın, köylüler ekip biçin…" çağrısı, yeni rejimin toplumu sınıflara göre işlevsel roller atfederek mobilize etme idealini yansıtır. Kadın, burada hem "hayata alışması" gereken bir özne, hem de ekonomiye ve kamusal yaşama katılmakla görevlendirilmiş bir yurttaş olarak konumlandırılır.



Şekil 311. Karagöz, S. 1669, 15 Mart 1340 [1924]
İnkılap ve İhtilal Sonu
Karagöz – Ey tarihte maceralar yaratan büyük milletim. Şu sevgili toprakta artık biz bize kaldık. Haydi bakalım. Gençler çalışın, kadınlar hayata alışın, köylüler ekip biçin, askerler silahınızı bileyin ve ey ihtiyarlar siz de yiyip içip millete dua edin. Haydi bakalım. Şimdi ileri arş!

Ancak “hayata katılması” telkin edilen kadın attığı her adımda mizah basını tarafından toplumsal cinsiyet rolleri yüzüne çarpılır. Örneğin *Papağan* dergisinde yayınlanmış 22 Eylül 1926 tarihli çizimde araba kullanabilmek için ruhsat alan ilk kadının haberi mizah malzemesi yapılmıştır. Çizimde üstü açık bir arabayı, modern bir kadın şoför sürerken “Aman, Allah… Böyle şoföre can kurban!..” diyerek hayranlık ve fedakârlık arasında gidip gelen abartılı bir jestle bir adam kendini arabanın önüne atar. Burada “can kurban” deyimi hem mecazi (hayranlık) hem de gerçek (kazada ölmek) anlamıyla kullanılarak bir kelime oyunu yapılır. Ancak asıl vurgu, kadının şoförlük gibi ciddi bir kamusal mesleğe adım atışının, mesleki bir başarıdan ziyade erkeğin arzusunu kışkırtan erotize edilmiş bir fantezi olarak karşılanmasıdır. Böylece kadının profesyonel kimliği, erkek bakışının (male gaze) nesnesi haline getirilerek değersizleştirilir.



Şekil 312. Papağan, S. 163, 22 Eylül 1926
(Bir hanım şoförlük yapmak için şehremanetinden ruhsat aldı) – Gazetelerden-
Aman, Allah… Böyle şoföre can kurban!..

Burada karşımıza çıkan tablo, dönemin mizah basınının sahip olduğu yapısal bir ikilemi ele verir: Mizah, bir yandan yeni rejimin modernleşme hamlelerini ve kadının kamusal görünürlüğünü halka benimsetmeye çalışan "pedagojik" bir rehber rolü üstlenirken; diğer yandan kadının kazandığı bu yeni hareket alanını eril bir alaycılıkla çevreleyerek muhafazakâr bir refleksle ataerkil sınırları koruma altına alır. Dolayısıyla mizah dergileri, kadını sokağa davet eden devrimci irade ile o kadının sokaktaki varlığından tedirgin olan geleneksel erkeklik arasındaki gerilimin en belirgin müzakere sahasına dönüşür.

Cumhuriyet'in inşa ettiği yeni toplum tahayyülünde kadın, hem modern kamusal alanda görünür birer yurttaş olarak hem de annelik rolü merkezi bir konuma yerleştirilmiştir. Alt başlıklarda detaylandırılacağı üzere kadınların doğurganlığı, aile içindeki konumları ve toplumsal rollerine atfedilen önem, dönemin ulus-devlet anlayışıyla uyumlu biçimde yeniden tanımlanmıştır. Ayşe Durakbaşa'nın vurguladığı gibi, erken Cumhuriyet kadını, hem modern hem de "iffetli ve milliyetçi" bir kimliğin taşıyıcısı olarak düşünülmüş; kadınlara ilişkin ideal, dönemin entelektüel tartışmaları içinde şekillenmiştir.[703] Bu dönemde Mehmet Emin Erişgil ve Halil Fikret gibi "münevver erkekler", kadınların bireysel özgürlüklerinden önce "ailevi, içtimai ve milli vazifelerini" benimsemeleri gerektiğini savunmuş; kadının kamusal görünürlüğünü desteklemekle birlikte, bu görünürlüğün ahlaki sınırlar içinde gerçekleşmesi gerektiğini vurgulamışlardır. Erişgil'in *Hayat* dergisinin 1928 tarihli kadın özel sayısında yayımlanan "İstikbalde Kadın" başlıklı makalesinde, kadının mutluluğunu ve toplumsal uyumu "başkaları için fedakârlık" düşüncesi üzerine kurması gerektiği belirtilir; kadının gerçek şahsiyetinin ancak çocuğuna, eşine ve ailesine adanmış bir yaşamla mümkün olacağı ifade edilir. Benzer biçimde Halil Fikret, "Hakiki Feminizm" başlıklı yazısında, kadın haklarının yanlış anlaşılmaması gerektiğini, esasen kadınların "ailevi ve içtimai vazifelerini" benimseyerek topluma katkıda bulunmaları gerektiğini ileri sürer.[704]

---

[703] Ayşe Durakbaşa, "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu…", s. 41-42.

Bu perspektif, kadınların toplumsal konumunun yeniden tanımlandığı erken Cumhuriyet döneminde annelik, aile ve ahlak temalarının neden bu kadar merkezi olduğunu açıklar. Modern ulus-devletler doğum, aile yapısı ve nüfus artışı gibi alanlarda düzenleyici politikalar geliştirirken, kadın bedeni bu politikaların doğal ekseni hâline gelmiştir. Aile, ulusun ahlaki bir birimi olarak kurgulanmış; aile içi iş bölümü de büyük ölçüde geleneksel cinsiyet rollerine göre tanımlanmıştır: evi geçindiren erkek, bakım emeğini üstlenen kadın. Böylece kadınlar, hem yeni rejimin modernleşme vizyonunu temsil eden bir figür, hem de aileyi ayakta tutan ahlaki düzenin taşıyıcısı olarak konumlandırılmıştır.[705]

Kadınların kamusal alana çıkışı modernliğin bir göstergesi olduğu kadar, aynı zamanda bir ahlaki kaygı alanı olarak da ele alınmıştır. Deniz Kandiyoti, çarşaf ve tecridin kalkmasıyla birlikte kadınların kamusal alanda var olabilmek için yeni bir saygınlık rejimi ve beden dili geliştirmek zorunda kaldıklarını belirtir; onun deyimiyle, dişiliğin denetim altında tutulması ve cinsel tevazu, "modern" kadının simgesel zırhının parçası hâline gelir. Bu zırh, kadınların kamusal alanda görünür olmasını mümkün kılarken ahlaki kodlara uymaya zorlar.[706]

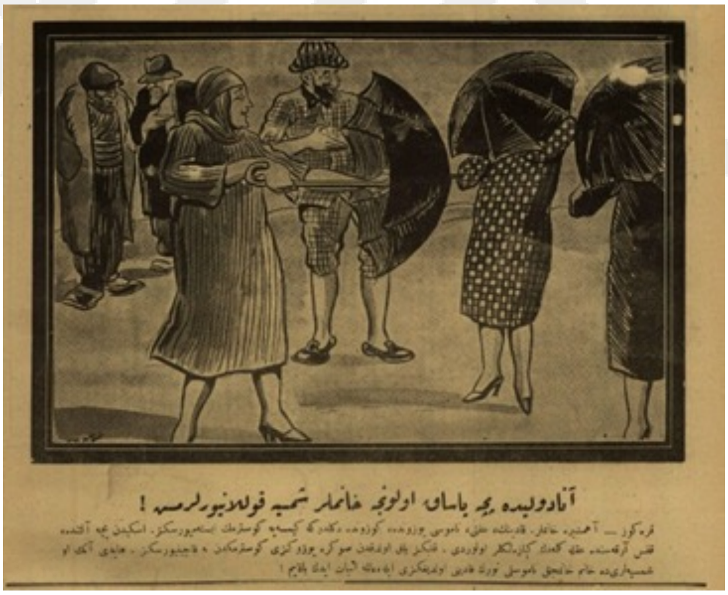
Örneğin *Karagöz*'de yayınlanan 23 Şubat 1927 tarihli "Anadolu'da peçe yasak olunca hanımlar şemsiye kullanıyorlarmış!" üst başlığıyla sunulan çizim, modernlik ve namus kavramına bakışı özetleyen önemli bir karikatürdür. Çizim kıyafet devrimine karşı taşrada geliştirilen "şemsiye ile yüz gizleme" gibi yeni örtünme taktiklerini ve buna karşı rejimin geliştirdiği karşı söylemi gösteren bir belge niteliğindedir. Karikatürde, modern kamusal alanda yüzlerini şemsiyeleriyle gizlemeye çalışan kadınlara nasihat eden otorite figürü (Karagöz), namus kavramını geleneksel bağlamından kopararak yeniden tanımlar. Karagöz'ün; "Kadının iffeti, namusu yüzünde gözünde değildir... Kalbiniz pak olduktan sonra yüzü gözü göstermekten ne kaçınıyorsunuz?" şeklindeki uyarısı, namusun dışsal bir örtüyle değil, içsel bir ahlakla ilgili olduğu tezini işler. Daha da önemlisi metin, "Eskiden peçe altında, kafes arkasında akla gelmedik kepazelikler olurdu" diyerek, geleneksel örtünme pratiklerini ikiyüzlülük ve ahlaksızlığı engelleyecek bir unsur olmamakla ilişkilendirir. Böylece "görünür olmak" (yüzünü açmak), ahlaki bir düşüş değil, aksine şeffaflık ve dürüstlük göstergesi olarak kodlanır. Kadınlardan şemsiyelerini atmalarını ve "namuslu Türk kadını" olduklarını ispat etmelerini isteyen bu söylem, modernleşmeyi milli bir görev; görünürlüğü ise bu görevin ifası olarak sunarak kadını, yeni ulusun vitrinine yerleştirme çabasının somut bir örneğini oluşturur.

---

[704] Mehmet Emin Erişgil, "İstikbalde Kadın," *Hayat,* No. 92 (30 Ağustos 1928): 1–2; Halil Fikret, "Hakiki Feminizm," *Hayat*, S. 92, 30 Ağustos 1928; H. Balcı, "Dergicilikte İlk Kadın Özel Sayısı: Hayat (1928)", *Toplumsal Tarih*, S. 51, 1998, s. 39; aktaran Ayşe Durakbaşa, "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu…, s. 41-42.

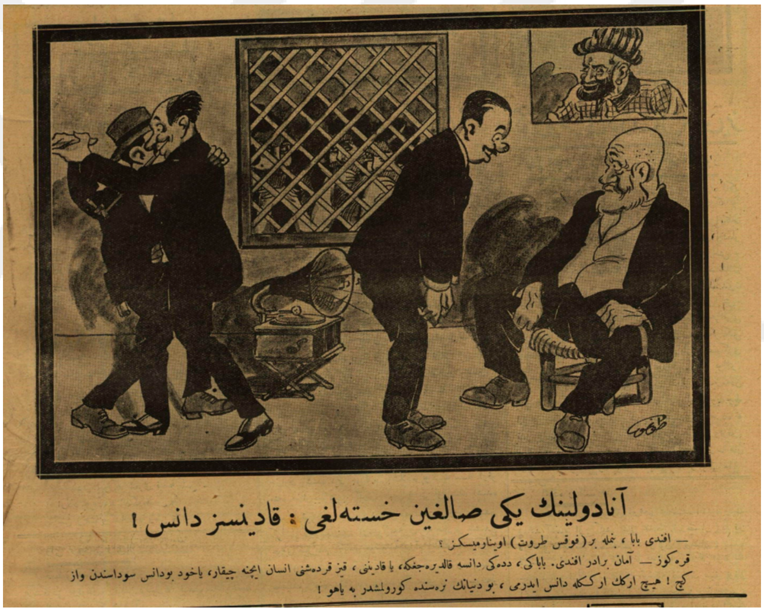
[705] Ayşe Durakbaşa, "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu, s. 36

[706] Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar…*, s. 238


آناطولیده پچه یاساق اولونجه خانملر شمسیه قوللانیورلرمش !

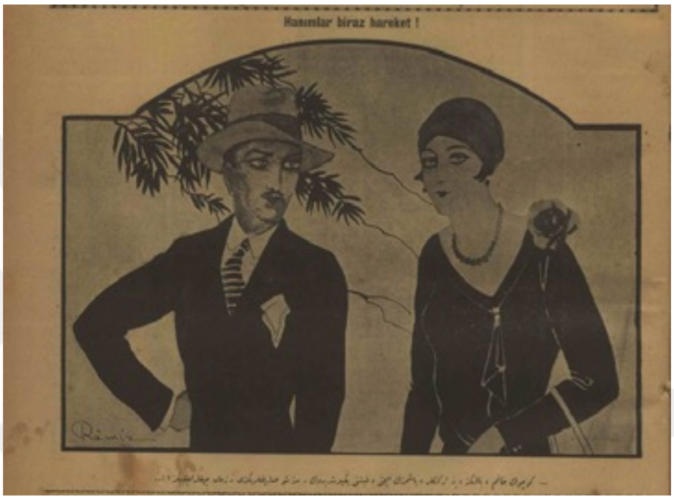
Şekil 313. Karagöz, S. 1976, 23 Şubat 1927
Anadolu peçe yasak olunca hanımlar şemsiye kullanıyorlarmış!
Karagöz – A hemşire hanımlar. Kadının iffeti, namusu yüzünde gözünde değildir ki kimseye göstermek istemiyorsunuz. Eskiden peçe altında, kafes arkasında akla gelmedik kepazelikler olurdu. Kalbiniz pak olduktan sonra yüzü gözü göstermekten ne kaçınıyorsunuz. Haydi atın o şemsiyeleri de hanım hanımcık namuslu Türk kadını olduğunuzu el aleme ispat edin bakalım!

Bu tartışma hattının bir yıl önceki bir örneği, yine *Karagöz*'ün 18 Ağustos 1926 tarihli "Anadolu'nun yeni salgın hastalığı: Kadınsız dans!" başlıklı karikatüründe görülür. Karikatürde iki erkeğin dans ettiği, başka bir erkeğin yaşlı bir adamı dansa kaldırmaya çalıştığı sahnenin arka planında, kafes arkasında duran kadın figürleri yer alır. Görsel kurgu, modern hayatın yeni pratiklerinden biri olan dansın, kadınlar dışarıda bırakılarak yaşanmasını hicveder. Karagöz'ün tepkisi, erkek erkeğe dansı "tuhaf" ya da "yersiz" bulmaktan çok, modern kamusal hayatın kadınsız kurulamayacağı fikrine dayanır. "Kadınını, kız kardeşini insan içine çıkar" çağrısı, kadınların modernleşmenin pasif nesneleri değil, yeni toplumsal hayatın görünür ve tamamlayıcı unsurları olarak düşünülmesi gerektiğini ima eder. Ancak bu çağrı, kadınların kendi iradeleriyle kamusal alana çıkışından ziyade, erkeğin onları "çıkaran" ve bu süreci yöneten özne olarak konumlandırılması üzerinden kurulur. Böylece karikatür, erken Cumhuriyet modernliğinde kadınların kamusal hayata dâhil edilmesinin arzu edildiğini, fakat bu dâhil oluşun hâlâ erkek merkezli bir dil ve ilişki çerçevesinde ifade edildiğini mizahi bir sahne aracılığıyla görünür kılar.


آنادولینك یكی صالغین خسته‌لغی : قادینسز دانس !
— افندی بابا ، بنمله بر (فوقس طروت) اوینارمیسکز ؟
قره‌كوز — آمان برادر افندی. باباكی ، دده‌كی دانسه قالدیره‌جغكه ، یا قادینكی ، قیز قرده‌شنی انسان ایچنه چیقار ، یاخود بو دانس سوداسندن واز
كچ ! هیچ اركك اركككله دانس ایدرمی ، بو دنیانك نره‌سنده كورولمشدر به یاهو !

Şekil 314 – Karagöz, S. 1922, 18 Ağustos 1926
Anadolu'nun yeni salgın hastalığı: kadınsız dans!
- *Efendi baba benimle bir "foks tort" oynar mısınız?*
- *Karagöz: Aman birader efendi, babanı dedeni dansa kaldıracağına, ya kadınını, kız kardeşini insan içine çıkar, yahud bu dans sevdasından vezgeç! Hiç erkek erkekle dans eder mi? Bu dünyanın neresinde görülmüştür be yahu!*

Erkekler için Şapka Kanunu (1925) ile kıyafet modernizasyonunun yasal bir zorunlulukla kısa sürede hayata geçirilmesine karşılık, kadın kıyafetindeki dönüşümün daha çok toplumsal telkinler ve gündelik söylemler aracılığıyla ilerlemesi, mizah dergilerinde erkek figürünü norm koyucu, kadını ise bu normlara göre değerlendirilen bir konumda görünür kılmıştır. Bu asimetrik ilişki, *Akbaba* dergisinin 27 Ağustos 1928 tarihli sayısında yayımlanan karikatürde çarpıcı bir şekilde işlenir. Batılı takım elbisesi ve şapkasıyla "medenileşmiş" erkek figürü, karşısındaki modern giyimli kadını başındaki örtü/şapka nedeniyle sorguya çeker: “Küçük hanım bakınız, biz erkekler başımızın içini dışını yenileştirdik. Siz şu sarıklarınızı ne zaman çıkaracaksınız?!..” Burada erkeğin, kendi modernleşmesini hem zihinsel hem de biçimsel olarak tamamlanmış bir süreç olarak sunması dikkat çekicidir. Karşısındaki kadın, dönemin modasına uygun modern bir kıyafet içinde olmasına rağmen, başındaki aksesuarın “gerici” bir simge olan “sarık” ile özdeşleştirilmesi, kadın bedeninin en ufak detayının dahi mercek altında nasıl politikleştiğini gösterir. Karikatür, kadının modernleşme performansının, erkek bakışı tarafından sürekli olarak “yetersiz” veya “eksik” bulunarak disipline edildiği bir toplumsal atmosferi belgeler.



Şekil 315. Akbaba, S. 596, 27 Ağustos 1928
Küçük hanım bakınız, biz erkekler başımızın içini dışını yenileştirdik. Siz şu sarıklarınızı ne zaman çıkaracaksınız?!..

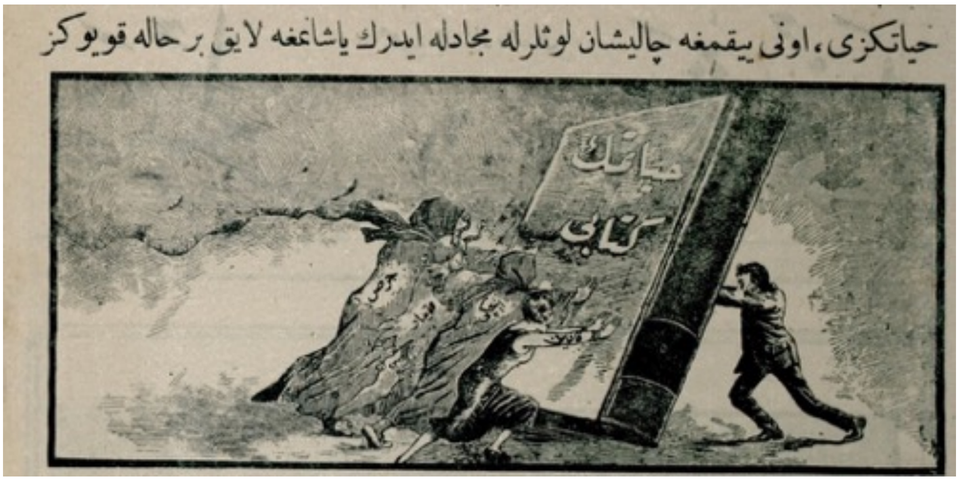
Bir başka temsil ekseni, kadının “tehlike” ile ilişkilendirildiği ve modernleşmenin yol açtığı toplumsal kaygıların “ahlaki uyarı dili” üzerinden dolaşıma sokulduğu söylemlerdir. Bu söylem yalnızca mizah dergilerinin karikatürleriyle sınırlı değildir; mizah dışındaki süreli yayınlarda da benzer bir çerçeve, çoğu kez didaktik/ibret verici bir üslupla kurulabilmektedir. Bu nedenle aşağıda yer verilen örnekler, *Resimli Perşembe*[707] gibi doğrudan mizah dergisi sayılmayan mecralarda da kadın imgesinin, gençliği ve "gelecek nesli" tehdit eden unsurlar arasında konumlandırılabildiğini göstermesi bakımından anlamlıdır.

---

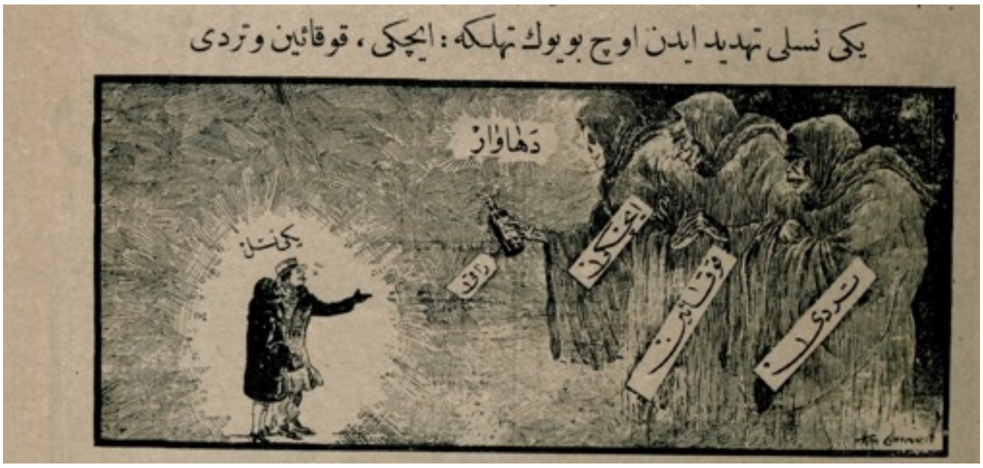
[707] 1925 – 1928 tarihleri arasında 199 sayı yayınlanmıştır. Sabiha ve Zekeriya Sertel’in çıkardığı bir dergidir. *Resimli Perşembe*, *Resimli Ay* matbaası bünyesinde Zekeriya ve Sabiha Sertel tarafından çıkarılmıştır. Haftalık “halk dergisi” kimliğiyle yayın hayatını sürdüren mecmua; bol resimli içeriği, edebiyat tefrikaları ve magazinel üslubuyla döneminin görsel kültürünü ve modernleşme pratiklerini yansıtan önemli bir kaynaktır. Dergi, 184. sayıdan itibaren Latin harfleriyle basılmaya başlanmıştır. M. Orhan Bayrak, *Türkiye’de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü…*, s. 114; Bkz: Hülya Top, *Resimli Perşembe Dergisi: İnceleme-Tahlilli İndeks- Seçme Metinler*, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2013.

Örneğin aşağıdaki çizimde "Hayatınızın Kitabı" diye adlandırılan dev bir kitabı, genç bir erkeğin üzerine iten "kadın, içki, kumar, hırs" gibi figürler; toplumun ahlaki selametinin "tehlikeler alanı"nı oluşturur. Burada kadın, sarhoşluk, bağımlılık ve ahlak dışı zevklerle yan yana anılan, genç erkek bedenini raydan çıkaran cazibe unsuru olarak çizilir. Aynı dergide yayımlanan ve yine didaktik üslubu belirgin olan başka bir sahnede ise kadın, artık tehlikenin öznesi değil, tehlikeye maruz kalan ulusun bir parçası olarak gösterilir; bu durum, kadın imgesinin nasıl hızla iki uç arasında salındığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Bu noktada vurgulanması gereken husus şudur: *Resimli Perşembe*'deki bu didaktik örnekler, mizah basınında karikatürle kurulan "tehlikeli kadın" söylemiyle aynı temsil hattının parçası olmakla birlikte, burada ironiyle değil uyarı/öğüt diliyle çalışır. Aşağıdaki alt başlıkta ayrıntılı olarak ele alınacağı üzere, mizah dergilerinde "tehlikeli kadın" imgesi çoğu kez şeytanileştirme, baştan çıkarma ve "kötülüğün kaynağı"na dönüştürme stratejileriyle örülür; *Akbaba*'daki "Ümmü'l-habâis" gibi örnekler, bu tehlike söyleminin mizahi form içinde nasıl keskinleştirildiğini gösterecektir.

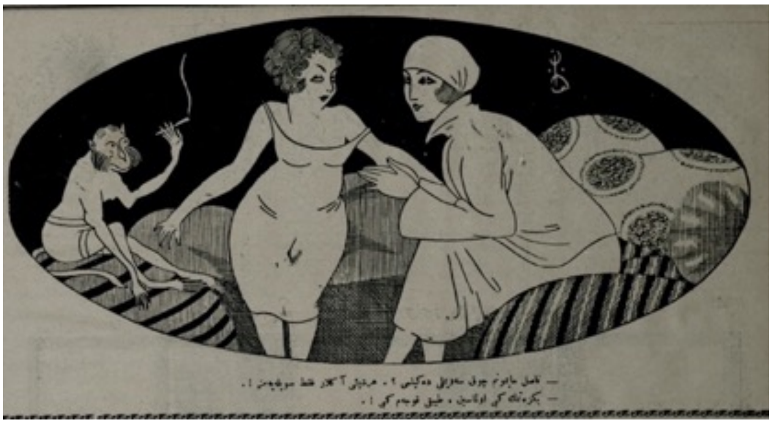

حیاتکزی، اونی ییقمغه چالیشان لوثلرله مجادله ایدرک یاشانمغه لایق بر حاله قویوکز
حیاتکزک کتابی

Şekil 316. Resimli Perşembe, S. 2, 4 Haziran 1341 [1925]
Hayatınızı, onu yıkmaya çalışan loslarla mücadele ederek yaşanmağa layık bir hale koyunuz
(Genç erkeğin üzerine devrilen kitabın üzerinde; "Hayatınızın Kitabı"
Kitabı iten dört kişinin üzerinde ise soldan sırayla; "kadın, içki, kumar, hırs" yazmakta.)


یکی نسلی تهدید ایدن اوچ بیوك تهلکه: ایچکی، قوقائین وتردی
دها وار

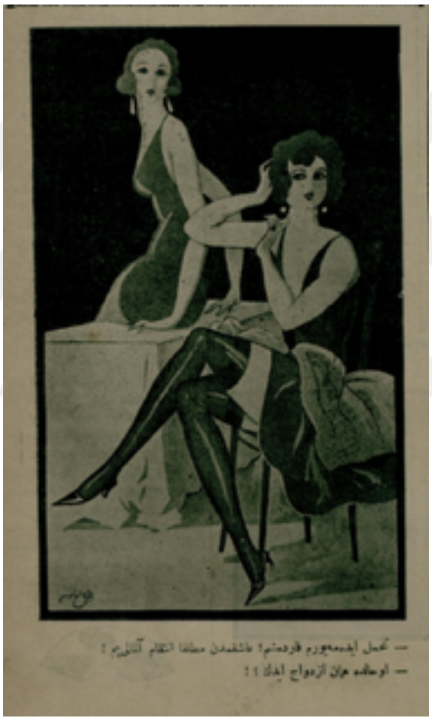
Şekil 317. Resimli Perşembe, S. 38, 11 Şubat 1926
Yeni nesli tehdit eden üç büyük tehlike: İçki, kokain, tereddi
Soldan sırayla; Tereddi, kokain, içki, (daha var) rakı ve iki gencin üzerinden yeni nesil yazmakta.

Bu ahlaki kaygı hatlarının yanında, kadınların modernleşmeyle kazandığı güçlenme algısına karşı duyulan erkeklik endişesi de karikatürlerde sıkça işlenen bir başka temadır. Bu çerçeve yalnızca “tehlikeli kadın” imgeleriyle sınırlı değildir; aynı zamanda eril otoritenin kırılganlığını ve erkekliğin kadın karşısında zayıfladığına dair kültürel bir kaygıyı da mizahi bir dille üretir. Nitekim *Guguk*’un 6 Eylül 1924 tarihli sayısında yer alan karikatürde, bir kadın maymununu göstererek “Her şeyi anlar fakat söyleyemez!” der; kadının karşısındaki başka bir kadın ise bunu “Benzetmek gibi olmasın tabii ki kocam gibi!” sözleriyle tamamlar. Burada erkek, kadının elinde “maymuna dönen”, düşünce ve otorite sahibi olmaktan çıkıp edilgen ve komik bir varlığa indirgenen bir figürdür. Bu temsil, Mütareke dönemi ve erken Cumhuriyet mizahında sık rastlanan, “erkeği parmağında oynatan” kadın kurgusunun tipik bir örneğidir.



Şekil 318. Guguk, S. 11, 6 Eylül 1340 [1924]
- *Nasıl, maymunum çok sevimli değil mi? Her şeyi anlar fakat söyleyemez!*
- *Benzetmek gibi olmasın tabii ki kocam gibi!*

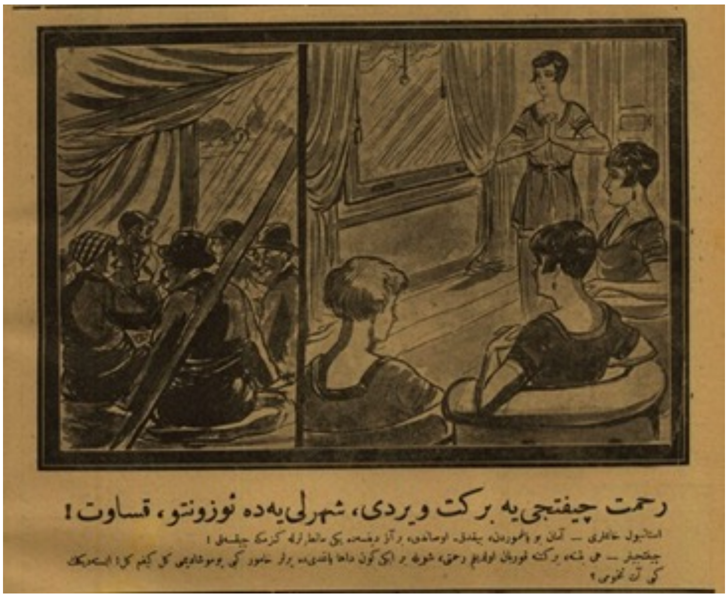
Mizah basını evlilik içinde rollerin değişmesi ve kadının aile kurumunda yarattığı iddia edilen "ahlaki erozyonu" da mercek altına almıştır. Kadının özgürleşmesi, dönemin karikatüristleri tarafından sıklıkla sadakatsizlik ve aile birliğinin zedelenmesi endişesiyle birlikte resmedilmiştir. Bu endişenin ironik bir dille somutlaştırıldığı *Zümrüdüanka*'da yayınlanan 26 Mart 1925 tarihli sayısında başka bir çizimde, aşkından (sevgilisinden) intikam almak isteyen kadına arkadaşının sunduğu "O halde hemen izdivaç eyle" önerisi, kadının evlilik birliği içinde erkeğin yaşamını zorlaştıran ve ona hükmeden bir kimliğe bürüneceği kabulüne dayanır. Bu bağlamda evlilik, kutsal bir birliktelikten ziyade, kadının eş üzerindeki olası tahakkümü ve kaprisleri nedeniyle etkili bir "cezalandırma aracı" olarak hicvedilmiştir



Şekil 319 Zümrüdüanka, S. 220, 26 Mart 1925

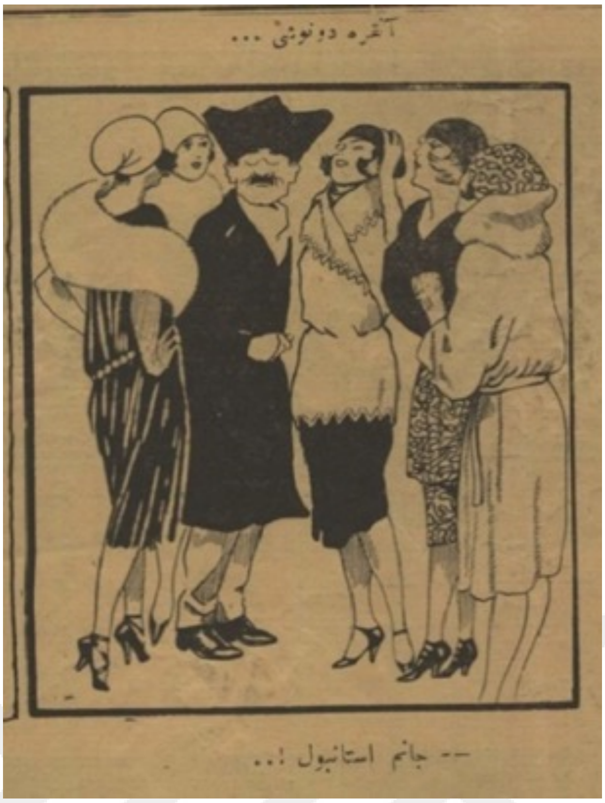
- *Tahammül edemiyorum kardeşim; aşkımdan mutlaka intikam almalıyım!*
- *O halde hemen izdivaç eyle.*

Kadından modernleşmesi talep edilirken bir taraftan şehirli kadın figürü görgüsüzlüğün ve şımarıklığın sembolü olarak sunulmuştur. Özellikle "İstanbul hanımı" figürü üzerinden "yüzeysel modernlik", "şımartılmış şehirli kadın" ve az önce değerlendirdiğimiz çizimlerde de görüldüğü üzere "aileden kopuş" gibi söylemler üretilmiştir. Örneğin 1926 tarihli *Karagöz* çiziminde çiftçiler yağmurun yağmasına bereket getirdiği için sevinirken şehirli, gösteriş düşkünü şımarık kadınlar ise yeni kıyafetleri ile gezemedikleri için üzülmektedirler.


رحمت چیفتجی یه برکت وردی، شهرلی یه ده نوزونتو، قساوت!

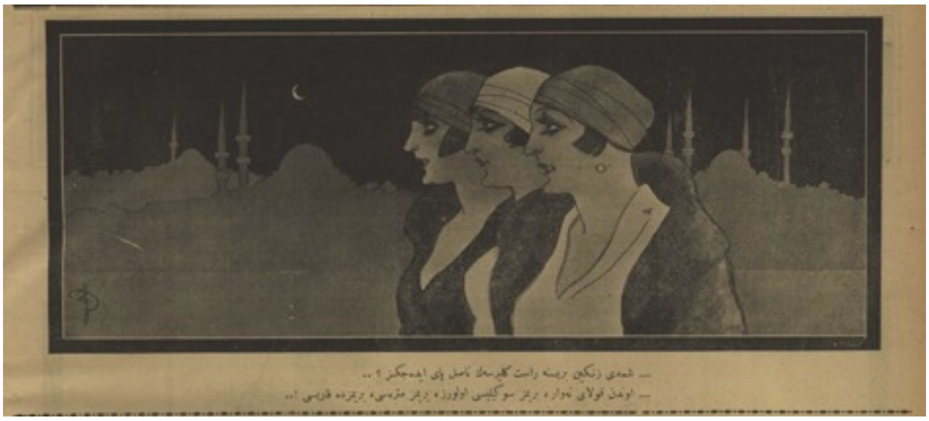
Şekil 320. Karagöz, S.1954, 8 Kanunuevvel 1926
Rahmet çiftçiye bereket verdi, şehirliye de üzüntü, kasvet!
İstanbul Hanımları – Aman bu yağmurdan bıktık usandık biraz dinse de yeni mantolarla gezmeğe çıksak!
Çiftçiler – Hey betine bereketine kurban olduğum rahmeti, şöyle bir iki gün daha yağdı da yerler hamur gibi yumuşadı mı gel keyfim gel! İstediğin gibi et tohumu!

"İstanbul hanımı" diye kodlanan bu şımarık güvenilmez kadın figürü mizah gazetelerinde çok sık kullanılan bir imge haline gelmiştir. *Akbaba*'nın 1 Mayıs 1924 tarihli "Ankara dönüşü… – Canım İstanbul!" başlıklı karikatürü, erken Cumhuriyet mizah basınında sözü edilen kadın figürüne yüklenen ahlaki bozulma söyleminin erken ve açık örneklerinden biridir. Kalpağı, paltosu ve duruşuyla bir mebus ya da üst düzey bürokrat olduğu anlaşılan erkek figür, Ankara'dan İstanbul'a dönüşünü memnuniyetle karşılarken, etrafı modern görünümlü beş kadınla çevrelenmiştir. Bu sahnede kadınlar bireysel kimlikleriyle değil, kolektif biçimde "İstanbul kadını" tipolojisini temsil eder. Karikatür, Ankara'yı siyasal ciddiyetin ve düzenin mekânı olarak ima ederken, İstanbul'u kadın bedenleri ve modern görünürlük üzerinden ahlaki gevşeklik ve baştan çıkarıcılıkla özdeşleştirir. Böylece İstanbul, modernleşmenin yozlaştırıcı etkilerinin yoğunlaştığı bir şehir olarak da kodlanır; kadın ise bu çözülmenin simgesel taşıyıcısı hâline getirilir.

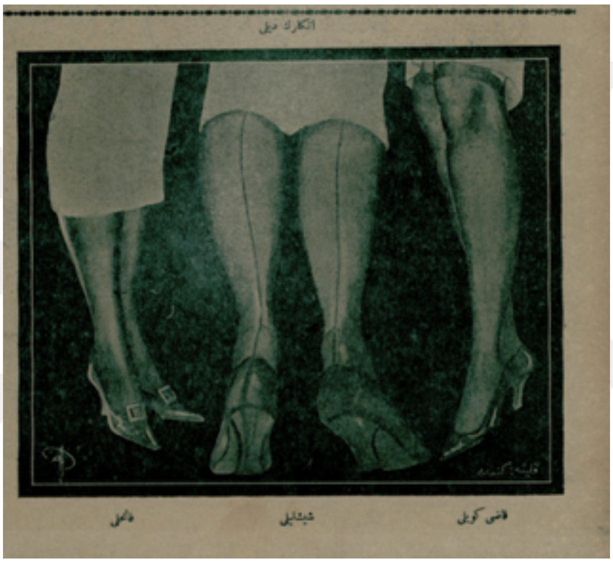

آنقره دونوشی ...
-- جانم استانبول !..

Şekil 321 Akbaba, S. 147, 1 Mayıs 1340 [1924]
Ankara dönüşü..
– Canım İstanbul!..

Bu temsil hattı, *Akbaba*'nın 29 Mart 1926 tarihli karikatüründe daha açık ve sert bir biçimde sürdürülür. İstanbul silueti fonunda duran şık giyimli üç kadının "zengin birine rastlarsak paylaşımı nasıl yapacağız?" sorusuna sevgili–metres–karı şeklinde verilen cevap, kentli, modern kadını duygusal ve ekonomik ilişkiler üzerinden sınıflandıran, aşk ve cinselliği maddi çıkarla özdeşleştiren bir temsil mantığını tekrar ortaya koyar. 1924'te mekânsal ve imgesel düzeyde kurulan "İstanbul kadını = ahlaki tehlike" söylemi, 1926'da daha doğrudan, cinsellik ve maddi çıkar üzerinden formüle edilen bir "tehlikeli kadın/femme fatale" kurgusuyla birleşir. Böylece çizimde İstanbul silüeti önünde çizilmiş İstanbul kadını prototipi ahlaki yozlaşmanın heykelsi bir temsiline dönüşür. Yine *Akbaba*'nın yakın tarihli bir başka çiziminde, "İstanbul kadını" imgesi bütünlüklü bir özne olmaktan çıkarılıp, yalnızca bacaklara ve etek boylarına indirgenerek parçalı bir nesneye dönüştürülür. "Kadıköylü – Şişlili – Fatihli" olarak tasnif edilen bu bacaklar, İstanbul'un semtleri arasındaki kültürel ve ahlaki yarılmayı kadın bedeni üzerinden haritalandırır. Bu görselde kadın bedeni, semtin sosyolojik kimliğinin bir taşıyıcısıdır; Fatihli figürü uzun eteğiyle geleneğin sınırlarını korurken, Şişli ve Kadıköy örnekleri kısalan etek boylarıyla modernleşmenin "cüretkârlığını" ve mekânsal ahlakın sınırlarını çizen birer gösterge olarak sunulur.

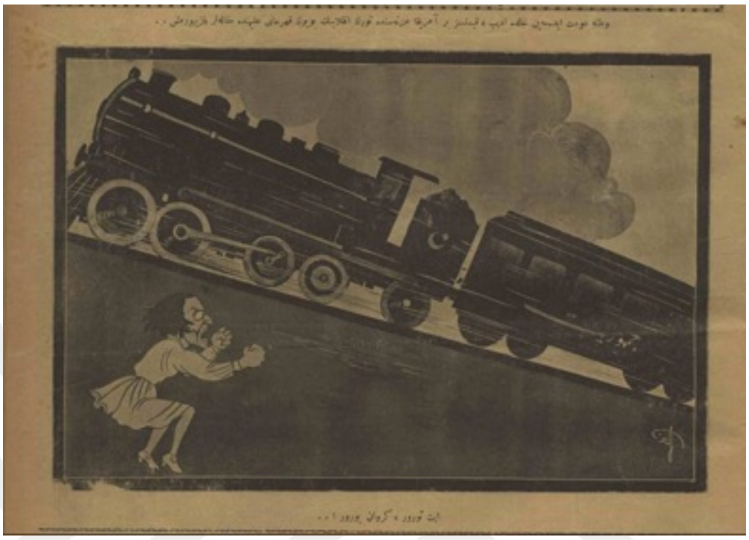


Şekil 322. Akbaba, S. 346, 29 Mart 1926
Şimdi zengin bir insana rast gelirsek nasıl pay edeceğiz?..
Ondan kolay ne var, birimiz sevgilisi oluruz, birimiz metresi, birimiz de karısı!...

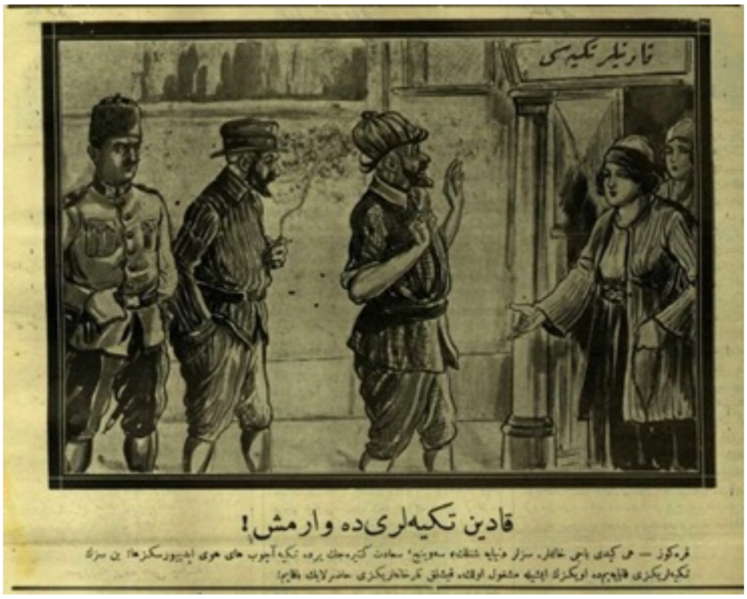


Şekil 323. Akbaba, S. 333, 11 Şubat 1926
Kadıköylü – Şişlili – Fatihli

Kadın figürü yalnızca toplumsal alanda değil, dönemin siyasal tartışmalarında da bir temsil aracına dönüşür. *Akbaba*'da Halide Edib'in Amerika'dan yazdığı eleştirel yazılar, büyük bir lokomotif metaforu (yukarı doğru hızla ilerleyen Türkiye temsili) üzerinden "it ürür, kervan yürür" sözüyle karşılanır; burada bir zamanların milli kahramanı olan kadın figür, devrim treninin önünde cılız, etkisiz, cadı temsili bir muhalif olarak resmedilir. *Karagöz*'de yayınlanan "kadın tekkeleri de varmış" adlı çizim ise çok ilginçtir. Çizimde tekke ve zaviyelerin kapatılmasının ardından Karagöz, kafasında şapkasıyla Hacivat ve arkada devletin temsili olarak bir asker denetleme yaparken kadınların olduğu bir tekke ile karşılaşır. Burada asıl konu Karagöz'ün tekkedeki bu kadınlara hitaben söylediği sözlerdir; "Hey gidi bacı hanımlar. Sizler dünyaya şenlik, sevinç, saadet getirecek yerde tekke açıp hay hu ediyorsunuz ha! Ben sizin tekiyelerinizi kapayayım da evinizin işiyle meşgul olun, kışlık tarhanalarınızı hazırlayın bakalım!” Bu “mizahi” müdahale, modernleşme hamleleriyle birlikte kadınlara biçilen geleneksel rollerin sürekliliğini ve kamusal alanda görünürlüklerinin hâlâ ev içi sorumluluklarla sınırlandırıldığına işaret eder; tekke kapatmaları bağlamı, burada kadınların kamusal/manevi bir alandaki varlığının “uygunsuzluğu” üzerinden yeniden kurgulanır.

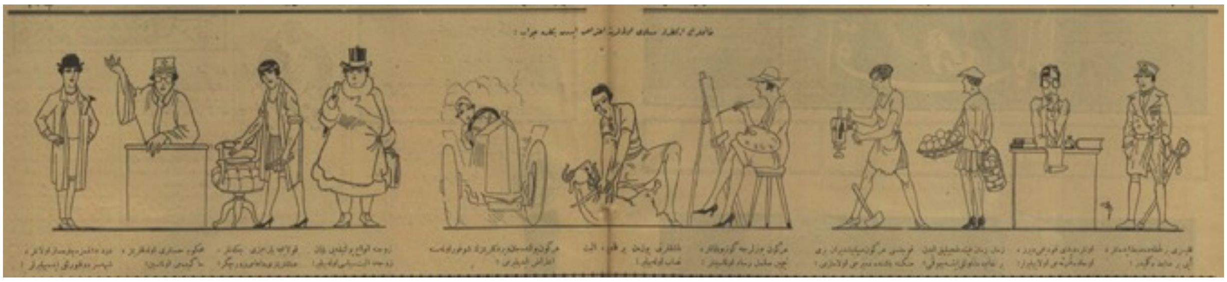


Şekil 324. Akbaba, S. 587, 26 Temmuz 1928
Vatana avdet edemeyen Halide Edib, kıymetsiz bir Amerika gazetesinde Türk inkılabının büyük kahramanı aleyhinde makaleler yazıyormuş…
İt ürür kervan yürür!..



Şekil 325. Karagöz, S. 1826, 16 Eylül 1341 [1925]
Kadın Tekkeleri de varmış!
Karagöz – Hey gidi bacı hanımlar. Sizler dünyaya şenlik, sevinç, saadet getirecek yerde tekke açıp hay hu ediyorsunuz ha! Ben sizin tekiyelerinizi kapayayım da evinizin işiyle meşgul olun, kışlık tarhanalarınızı hazırlayın bakalım!

Bu dönemde kadınların kamusal alanda görünürlüğü artarken, kadın-erkek eşitliği tartışmaları yalnızca siyasal ve hukuksal platformlarda değil, mizah dergilerinin sayfalarında da devam eden bir müzakere alanı hâline gelmiştir. Mizah basını, bir yandan kadınların çeşitli mesleklere yönelmelerini çağdaşlaşmanın doğal sonucu olarak sunarken, diğer yandan bu yeni rollerin sınırlarını toplumsal cinsiyet klişeleri üzerinden yeniden üretmiştir. Dolayısıyla karikatürler, hem eşitlik iddiasını görünür kılan hem de bu iddiayı ince bir ironiyle sınırlayan "iki yönlü" bir temsil evreni oluşturur. Bu gerilimli söylemin çarpıcı örneklerinden biri, *Akbaba*'nın 28 Mart 1927 tarihli sayısında yayımlanan uzun kompozisyondur. Karikatürde erkeklerin "kadınlar bizimle müsavi olamaz" yönündeki itirazlarına, kadınların gündelik hayattaki becerilerini mesleklere tercüme eden mizahi bir mantıkla cevap verilir: "Kalbimizi bir lahzada zapt edenler iyi bir zabit değil midir?", "Her gün yüzlerce göz boyayanlar neden ressam olmasın?", "Kolayca paramızı çekenler dişlerimizi daha mı zor çeker?" gibi ifadeler kadınları eşitliğe yaklaştıran bir dil kullanır gibi görünse de, kadınların kamusal yetkinliğini yine ev içi davranış kalıpları, duygusal manipülasyon veya gündelik pratikler üzerinden tarif eder. Bu yönüyle karikatür, kadınlara modernleşme çerçevesinde yeni roller açıldığını kabul ederken, bu rollerin meşruiyetini geleneksel kadınlık özelliklerine dayandırarak sınırlar. Dolayısıyla çizim, dönemin eşitlik tartışmalarının hem ilerici hem de cinsiyetçi yanlarını aynı karede buluşturan tipik bir mizah örneğidir.



Şekil 326. Akbaba, S. 450, 28 Mart 1927
Hanımların erkeklerle müsavi olduklarına itiraz eden erkeklere cevap:
Kalbimizi bir lahzada zapt edenler, iyi bir zabit değil midir?
Onlar dedikoducu deriz, o halde gazeteci olabilirler!
Zaman zaman fındıkçılık eden bir hanım, manavlık etse çok mu?
Kocasını her gün sıkıştıran biri mengene başında demirci olamaz mı?
Her gün yüzlerce göz boyayanlar, niçin mükemmel ressam olmasınlar!
Aşklarını yüzen bir kadın elbet kasap olabilir!
Her gün yolunda can verdiklerimizin şoför olmasına itiraz edilir mi?
Zevcine envaı politikayı yapan zevce, elbet siyasi olabilir!
Kolayca paramızı çekenler, dişlerimizi daha mı zor çeker?
Mahkum-u hasenleri olduklarımız hakim de mi olmasın?
Derd-i aşkımıza çaresaz olanlar, şüphesiz doktorluk edebilirler!

Modern ulus-devletin kadın politikalarının merkezinde yer alan bu ikili yapı—kadının hem rejimin vitrininde modern bir özne hem de ahlaki düzenin taşıyıcısı olarak konumlandırılması—karikatürlerde en görünür hâlini alır. Karikatürler, Cumhuriyet'in toplumu biçimlendirme sürecinin yalnızca devlet eliyle yürütülen düzenlemelerle sınırlı olmadığını; gündelik yaşamın, modanın, mekânsal pratiklerin ve sınıfsal ayrışmaların da bu dönüşümde belirleyici olduğunu gösterir. Bu nedenle karikatürler, yalnızca mizahın değil, Cumhuriyet'in toplumsal tahayyülünün görsel arşivini oluşturur. İstanbul'un yeni kamusal mekânlarında kadınların görünürlüğü, kıyafet devriminin yarattığı tartışmalar, eğitimli kadının yükselişi, nüfus politikaları, femme fatale korkuları, bedenin cinsel nesneleşmesi ve toplumsal buhran temaları—tümü farklı alt başlıklarda ayrıntılandırılacak olan bu meselelerin her biri—Cumhuriyet karikatürlerinde dönemin zihniyet dünyasını açığa çıkaran görsel ve ideolojik bir arka plan oluşturur. Bu nedenle Cumhuriyet dönemi karikatürlerinde kadın imgesi, tekil bir temsil biçimine indirgenemeyecek kadar çok katmanlıdır: "modernleştirilen" kadın, "millileştirilen" anne, "ahlaki düzenin taşıyıcısı", "toplumsal kaygıların kaynağı", "modernliğin vitrin figürü" ve eleştirel mizahın başlıca öznesi. Bu bölümün alt başlıklarında ayrıntılı olarak ele alınacak temalar, karikatürlerin bu çok boyutlu anlam alanlarını açarak Cumhuriyet'in kadın tahayyülünü tarihsel bağlamı içinde yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

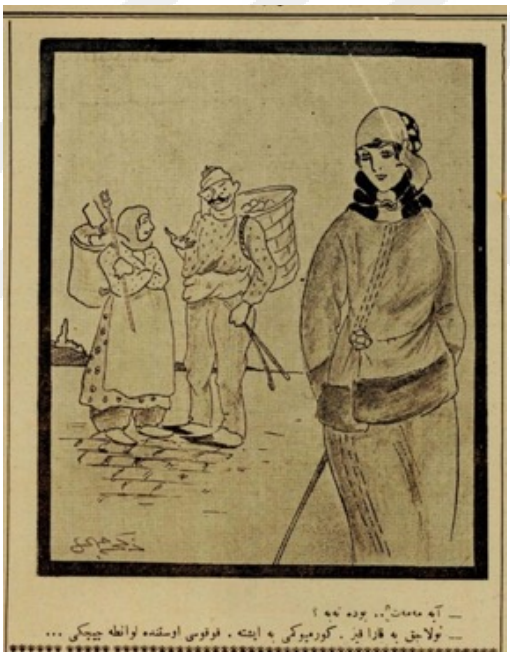
5.1 Mütarekeden Erken Cumhuriyet'e İstanbul Hanımı Figürü: Modernlik, Siyaset ve Eleştirel Temsiller

Eğitim, çalışma ve kamusal etkinlik alanlarına dâhil olan kadınlar, Osmanlı toplumunun geleneksel cinsiyet normlarını zorlamaktaydılar. Ancak bu değişim, muhafazakâr çevrelerde "erkekleşme" ve "ahlaki çözülme" olarak algılanıyordu. Nezihe Rikkat'in 28 Kasım 1918 tarihli *Türk Kadını* dergisinde yayımlanan "Erkekleşme" başlıklı yazısı[708], dönemin bu gerilimli atmosferini açık biçimde yansıtmaktaydı. Rikkat, artık sokakta, okulda veya işte görülen kadınları geleneksel zarafet ve mahcupluklarını kaybetmekle eleştiriyor; onları "erkekleşmiş" bir tavır takınmakla suçluyordu. Bu tür makaleler, yalnızca bireysel bir görüş değil, savaş sonrası İstanbul'unda kadınların kamusal görünürlüğüne yöneltilen geniş kapsamlı bir ahlaki tepkinin yansımasıydı. Nitekim dönemin muhafazakâr kalemleri tarafından, genç kızların okullardaki kıyafetleri, makyaj yapmaları veya sinemaya gitme arzuları gibi modernleşme pratikleri, milli ve ahlaki değerlerden sapmanın birer göstergesi olarak sunulmaktaydı.[709]

---

[708] Nezihe Rikkat, "Erkekleşme," *Türk Kadını*, S. 13, 28 Kasım 1918, s. 2-3.

İşgal altındaki İstanbul'da kadınlar, sosyal ve ekonomik şartların zorlamasıyla iki uç noktada konumlanmaktaydı: Bir yanda sefalet ve geçim sıkıntısı nedeniyle kamusal alanda çalışmak zorunda kalarak her türlü istismara açık hale gelen yoksul kadınlar; diğer yanda ise savaşın yıkımına rağmen Beyaz Rusların ve işgal kuvvetlerinin etkisiyle Batılı "salon hayatını", eğlenceyi ve sefaheti benimseyen çevreler.[710] Dönemin basını ve karikatürleri bu ikiliği derinleştirerek "ahlaklı Anadolu kadını" ile "yozlaşmış İstanbul hanımı" arasında keskin bir karşıtlık kurmaktaydı.


— آبه مه‌مت؟.. بوده نه‌به ؟
— نولاجق به قارا قیز . كورمیوكی به ایشته . قوقوسی اوستنده لوانطه چیچكی ...

Şekil 327. Zümrüdüanka, S. 80, 15 Teşrinievvel 1339 [1923]

- *Aba Memet … Bu da ne be?*
- *Ne olacak be Kara Kız . Görmüyon mu be işte. Kokusu üstünde lavanta çiçeği..*

Öte yandan, modernleşmenin olumsuz simgesi haline gelen "İstanbul hanımı", yalnızca giyim kuşamıyla değil, siyasal farkındalığıyla da kamuoyunun odağındaydı. KHF kuruluş girişimi ve ardından TKB'nin[711] faaliyetleri, bu "görünür kadın" imajını daha da güçlendirdi. Ancak bu süreçte mizah basını, kadınların siyasal taleplerini de aynı eski kalıplarla hicvetmeye devam etti: Kadınların kürsüde konuşması ya da seçimlere katılması “düzenin bozulması”, “erkekliğin kaybı” korkusu üzerinden temsil edilmekteydi. Dolayısıyla 1920’lerin İstanbul hanımı, hem modernliğin hem de toplumsal huzursuzluğun sembolü haline gelmişti. Moda, kamusal görünürlük ve siyasal hak arayışı, kadınları bir yandan Cumhuriyet’in modernleşme ideallerinin vitrinine yerleştirirken; diğer yandan ahlaki ve toplumsal sınırları yeniden üreten erkek bakışının hedefi hâline getiriyordu. Bu nedenle “İstanbul hanımı” figürü, mizah basınında yalnızca toplumsal değişimin değil, modernliğin cinsiyetlendirilmiş sınırlarının da bir aynası olarak karşımıza çıkmaktaydı.

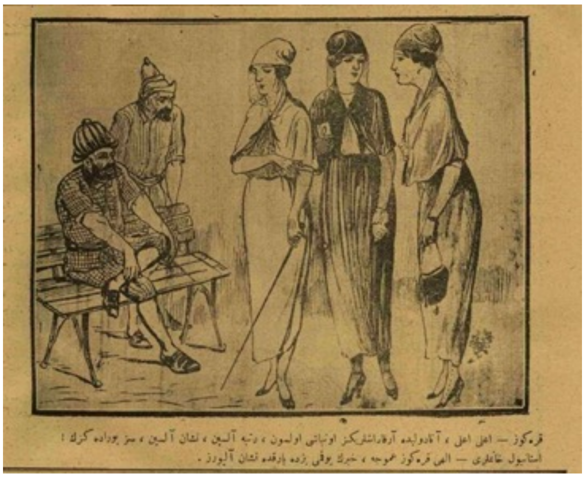
---

[709] Elif Mahir Metinsoy, "Türk Kadını Dergisi ve Mütareke Döneminde Kadın Yazarlar," *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 64, Haziran 2020, s. 279-282.

[710] Cafer Ulu, "I. Dünya Savaşı ve İşgal Sürecinde İstanbul'da Yaşanan Sosyal ve Ahlaki Çözülme (1914–1922)," *Tarih Dergisi*, C. 58, S. 2, 2013, s. 102-105.

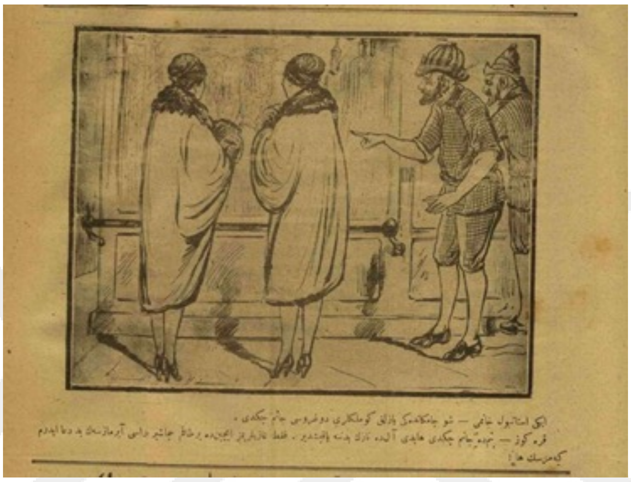
[711] 7 Şubat 1924'te *Kadınlar Birliği* adıyla kurulmuş olup, örgüt zamanla kamuoyunda *Türk Kadınlar Birliği* olarak anılmaya başlamış; 1927'ye gelindiğinde ise bu ad kurumsal biçimde yerleşmiştir.

Basın ve karikatürler de bu zıtlığı keskin bir biçimde işlemekteydi. Milli Mücadele süresince Anadolu’daki kadınlar fiilen vatan savunmasına katkıda bulunurken, buna karşılık İstanbul’daki kadınların nispeten savaşın etkilerinden uzak, “rahat” bir hayat sürdüğü algısı yaygındı. Karikatüristler sık sık “İstanbul hanımlarını”, milli davaya kayıtsız veya hafifmeşrep göstererek Anadolu kadınının fedakarlığıyla kıyaslıyordu. Örneğin 5 Ocak 1921 tarihli *Karagöz*, “İstanbul hanımlarına”; “Anadolu’da arkadaşlarınız onbaşı olsun, rütbe alsın, nişan alsın, siz burada gezin!” diye çıkışır; kadınlar ise kelime oyunuyla “Biz de parkta nişan alıyoruz” diyerek kendilerini savunurlar. Buradaki “nişan alma” ifadesi, bir yandan cephede rütbe ve nişan alan (madalya kazanan) Anadolu kadınlarına karşılık, İstanbul’daki kadınların parkta gezip evlilik için nişanlandıklarını ya da gözüne kestirdikleri (nişan aldıkları) erkekleri ima eden nükteli bir göndermedir.


قره‌گوز — اعلا اعلا ، آناطولیده آرقداشلریکز اونباشی اولسون ، رتبه آلسین ، نشان آلسین ، سز بوراده گزك !
استانبول خانملری — الهی قره‌گوز عموجه ، خبرك یوقمی بزده پارقده نشان آلیورز .

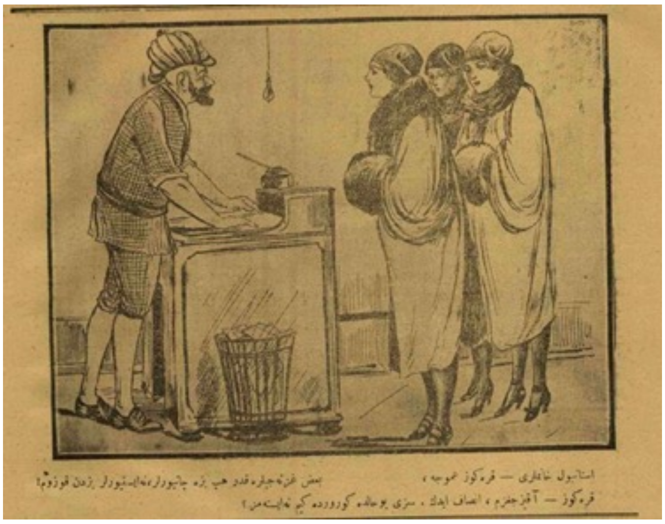
Şekil 328. Karagöz, S. 1423, 5 Teşrinisani 1337 [1921]
Karagöz – Ala ala, Anadolu’da arkadaşlarınız onbaşı olsun, rütbe alsın, nişan alsın, siz burada gezin!
İstanbul Hanımları – İlahi Karagöz amca, haberin yok mu biz de parkta nişan alıyoruz.

25 Şubat 1922 tarihli başka bir *Karagöz* karikatüründe, savaş devam ederken vitrinlerdeki lüks yazlık gömleklere imrenerek bakan iki "İstanbul hanımı" görülür; yanlarındaki *Karagöz* onlara "haydi al da bedenine yakıştır, fakat gazilerimiz için de bir takım çamaşır ayırmazsan beddua ederim, giyemezsin ha!" diyerek çıkışır. Burada "İstanbul kadınlarına", cepheden dönen gazi askerlerin ihtiyaçlarını göz ardı etmemeleri gerektiği, aksi takdirde vatanseverlik duygusuyla toplumun onları dışlayacağı mesajı verilir.



Şekil 329. Karagöz, S. 1455, 25 Şubat 1338 [1922]
İki İstanbul Hanımı – Şu camekandaki yazlık gömlekleri doğrusu canım çekti.
Karagöz – Benim de canım çekti haydi haydi al da .... Bedenine yakıştır. Fakat gazilerimiz için de bir takım çamaşır .... Ayırmazsan beddua ederim giyemezsin ha!

Yine *Karagöz*'ün bir nüshasında, kadınlar *Karagöz*'e dert yanarak "Bazı gazetecilere kadar hep bize çatıyorlar, ne istiyorlar bizden kuzum?" diye sorarlar; *Karagöz*'ün cevabı ise: "A kızcağızım, insaf edin! Sizi bu halde görür de kim ne istemez?". Bu diyalog, İstanbul hanımlarının basında sürekli eleştirildiğini ve bu eleştirilerin onların görünüş ve davranışlarına atfen yapıldığını gösterir.

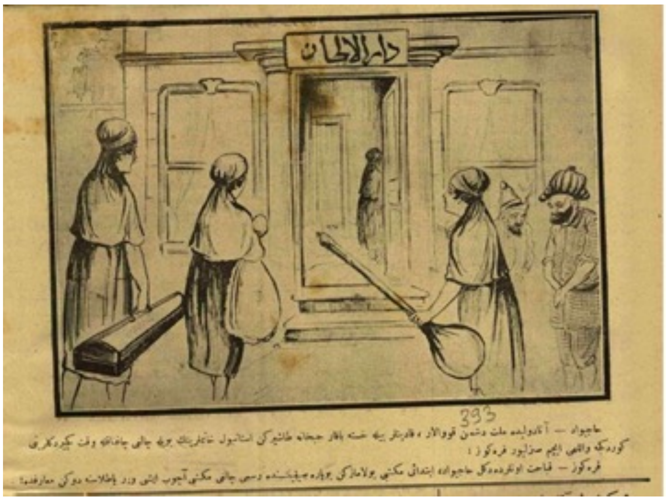


Şekil 330. Karagöz, S. 1441, 7 Kanunusani 1338 [1922]
“İstanbul Hanımları – Karagöz amca, bazı gazetecilere kadar hep bize çatıyorlar, ne istiyorlar bizden kuzum!
Karagöz – A kızcağızım, insaf edin! Sizi bu halde görür de kim ne istemez?”

Yine *Karagöz* dergisindeki bir karikatürde Hacivat, “Anadolu’da millet düşman kovalar, kadınlar bile hasta bakar, cephane taşırken İstanbul hanımlarının böyle çalgı-çengilerle vakit geçirdiklerini gördükçe vallahi içim sızlıyor” diyerek sitemini dile getirir. Bu sözler, Anadolu kadınının cephede üstlendiği rolle İstanbul’daki kadınların “eğlence düşkünlüğü” arasındaki tezatı ortaya koymaktadır. Aynı karikatürde *Karagöz* “suçu” kadınlarda değil, eğitimi ihmal edip böyle bir dönemde İstanbul’da *Dârülelhan*[712] adında bir müzik okulu açarak “vur patlasın çal oynasın” eğlencesine zemin hazırlayan Maarif Nezareti’nde bulmaktadır.

---

[712] *Dârülelhan*, Osmanlı Devleti’nde kurulan ilk resmî musiki mektebi olup 1917’de Maârif Nezâreti tarafından faaliyete geçirilmiş, hem Türk hem Batı müziği eğitimi vermek ve özellikle klasik Türk musikisini derleyip notaya almak amacıyla yapılandırılmıştır. Kurum, Cumhuriyet döneminde yeniden düzenlenmiş ve 1927’de İstanbul Belediye Konservatuvarı’na dönüştürülmüştür. Nuri Özcan, “Dârülelhan,” *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 8, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, 1993, s. 518-520.



Şekil 331. Karagöz, S. 1517, 30 Eylül 1338 [1922]
Tabelada "Darülelhan" yazmakta.
Hacivat – Anadolu'da millet düşman kovalar, kadınlar bile hasta bakar, cephane taşırken İstanbul hanımlarının böyle çalgı çağnakla vakit geçirdiklerini gördükçe vallahi içim sızlıyor Karagöz!
Karagöz – Kabahat onlarda değil Hacivat, iptidai mektebi bulamazken bu para sıkıntısında resmi çalgı mektebi açıp işi vur patlasına döken maarifte!

Bütün bu örnekler, mizah basınındaki "İstanbul hanımı" tiplemesinin, milli mücadeleye kayıtsız, lükse ve aşk hayallerine düşkün bir figür olarak çizildiğini ortaya koymaktadır. Öte yandan, tam da bu eleştirilerin yoğunlaştığı dönemde İstanbul'un öncü kadınları siyasi hak taleplerini yüksek sesle dile getirmeye başlamış ve meclis içinde de kadınların siyasal haklarına dair tartışmaların tonu yükselmişti.

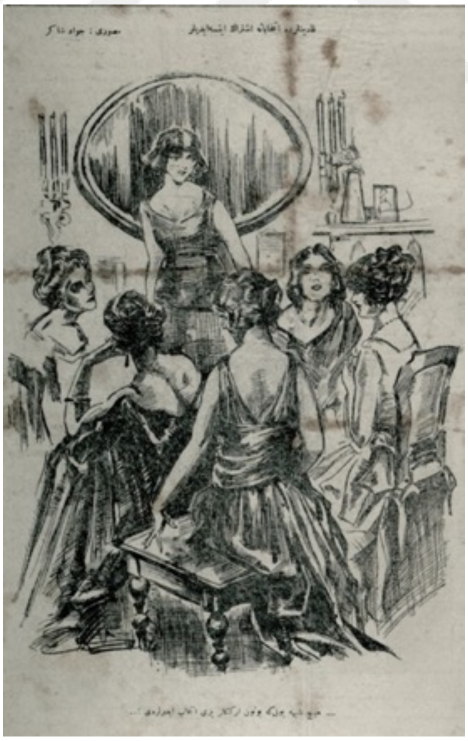
1 Nisan 1923'te yeni seçim kararının ilan edilmesiyle birlikte, kadınların siyasal haklara dahil edilip edilmeyeceği meselesi meclis gündeminde yeniden tartışmaya açıldı. 3 Nisan 1923 tarihli *İntihâb-ı Mebusân Kanunu* görüşmelerinde Erzurum mebusu Hüseyin Avni Bey, nüfus hesabında kadınların da "aile reisi" üzerinden dolaylı biçimde temsil edilmesi gerektiğini savundu. Bunun üzerine Bolu mebusu Tunalı Hilmi Bey, "İntihap etmek ve edilmek hakkını vermiyorsunuz; kadınları saymıyorsunuz da" diyerek konuyu doğrudan seçme ve seçilme hakkı bağlamında gündeme getirdi. Ancak bu çıkış, Meclis'te tepkiyle karşılandı; Hilmi Bey'in konuşması sık sık kesildi ve oturum tutanaklarına yansıyan gerginlik, kadınların siyasal temsiline dair tartışmanın henüz dile getirilmesinin bile dirençle karşılandığını gösterdi. Bu gerilimli oturum, 1919'dan beri farklı biçimlerde gündeme gelen "kadının rey hakkı" meselesini 1923 baharında bir kez daha görünür kılmıştı.[713]

---

[713] Hadiye Yılmaz, "1923 Yılı Mizah Basınında Kadınların Seçme-Seçilme Hakkı…," s. 268.

Meclisteki tartışmayı izleyen günlerde Vakit gazetesinin, “kadınlar mebus olabilir mi/kim aday gösterilebilir?” sorularıyla bir anket açarak mevzuyu geniş kamuya taşımasıyla;[714] aynı haftalarda mizah dergileri de konuyla ilgili “pazarlık, iltimas, gönül ilişkisi” gibi kodlarla tartışmanın alaya alındığı karikatür dizileri yayımladı. Bu yayınlar, bir yandan kadın oyunu “aile içi nüfuz, çeyiz/çarşaf vaadi, hafifmeşreplik” gibi temsillerle değersizleştirirken, öte yandan meseleyi gündemin orta yerine yerleştirerek Haziran 1923’te Nezihe Muhiddin öncülüğündeki KHF girişiminin ivme kazanmasına zemin hazırlamıştı.

Konuyla ilgili karikatürlere ilk örnek, *Akbaba*’nın 5 Nisan 1923 tarihli sayısında yer alan çizimdir. Karikatürde, kadınlar “eğer seçimlere katılsaydık, bütün erkekler bizi seçerdi” diyerek kendi cazibelerini siyasal avantaj gibi sunarlar. Buradaki nükte, kadının politik alandaki varlığını, bedensel çekicilikle özdeşleştirerek değersizleştirir. Kadının siyasal hak talebi, entelektüel ya da yurttaşlık bağlamından koparılır ve flörtöz bir rekabet alanına indirgenir. Bu söylem, mizahın yüzeyinde eğlenceli görünse de derininde erkek egemenliğini yeniden üretmektedir.

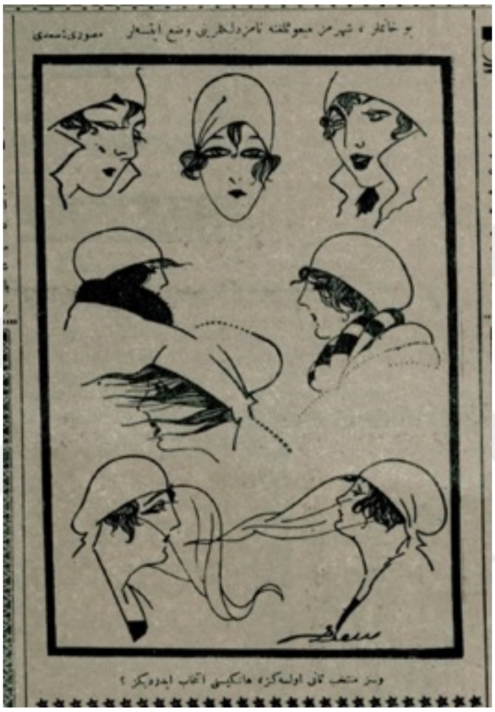


Şekil 332. Akbaba, S. 35, 5 Nisan 1339 [1923]
Kadınlar da intihabata iştirak etse idiler
– Hiç şüphe yok ki bütün erkekler bizi intihap ederlerdi!..

---

[714] Hadiye Yılmaz, “1923 Yılı Mizah Basınında Kadınların Seçme-Seçilme Hakkı…” s. 269.

Zümrüdüanka'nın 9 Nisan 1923 tarihli karikatüründe ise, "Bu hanımlar şehrimiz mebusluğuna namzetliklerini vaz' etseler, siz müntehib-i sani olsanız hangisini intihap ederdiniz?" ifadesi yer alır. Karikatür, siyasal temsili neredeyse bir güzellik yarışmasına dönüştürür. Kadın adayların fiziksel görünüşleri üzerinden kurulan mizah, siyaseti "kadınların süs ve cazibe alanı"na indirger. Böylece seçme ve seçilme hakkı tartışması, cinsiyet temelli bir alaya dönüşür; kadının politik potansiyeli "estetik bir malzeme"ye çevrilir.

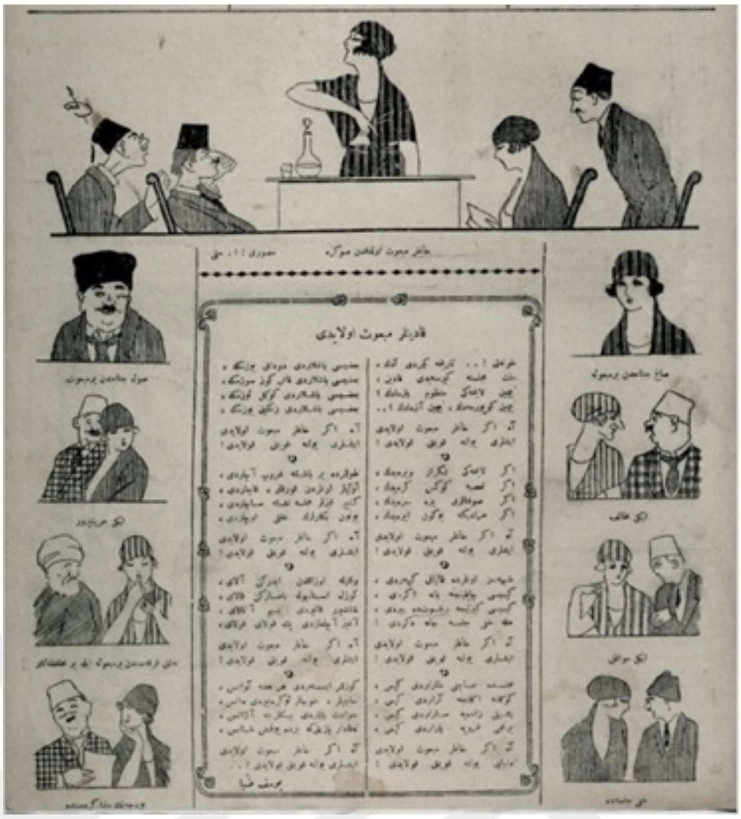

بو خانملر، شهرمز مبعوثلغنه نامزدلکلرینی وضع ایتسه‌لر
مصوری: سعدی
وسز منتخب ثانی اولسه‌کز، هانکیسنی انتخاب ایدردیکز؟

Şekil 333. Zümrüdüanka, S. 26, 9 Nisan 1339 [1923]
Bu hanımlar şehrimiz mebusluğuna namzetliklerini vazi etseler
Ve siz müntehib-i sani olsanız, hangisini intihap ederdiniz?

Seçim sürecinin ilerlediği Nisan 1923'ün ikinci haftasında yayımlanan karikatürler, artık yalnızca kadınların oy verme taleplerini değil, doğrudan kadınların meclise girmesi fikrini hiciv konusu haline getirmiştir. Özellikle *Akbaba* dergisinin 12 Nisan 1923 tarihli "Hanımlar Mebus Olduktan Sonra" başlıklı sayısı, bu tartışmanın en yoğun örneklerinden biridir. Karikatürün merkezinde Yusuf Ziya'nın aynı adlı mizahi şiiri yer alır; çevresinde ise farklı "mebus kadın" sahneleri bir çerçeve içinde sunulmuştur. Her sahne, kadınların mecliste bulunmasının düzeni bozacağına, siyasetin "ciddiyetini" zedeleyeceğine dair alaycı göndermeler içerir.

Yusuf Ziya'nın şiiri doğrudan dönemin meclisinde kadınların oy hakkını gündeme getiren Tunalı Hilmi Bey'e seslenir: "Tunalı! Tarihe geçerdi adın, millet meclisine girseydi kadınlar.” Şair, görünürde bu girişimi över gibi davranırken, ironik bir biçimde kadınların siyasete katılması halinde ortaya çıkacak “karmaşa”yı mizahın konusu haline getirir. “Ah eğer hanımlar mebus olaydı / işleri yoluna koymak kolaydı!” mısrası, hem şiirin hem karikatürün tekrarlanan ve vurgulanan temel fikridir; yüzeyde övgü, derinde alay barındırır. Bu tekrarlar aracılığıyla kadınların siyasete girmesi “işlerin düzelmesi” değil, mevcut düzenin “tersyüz olması” olarak kodlanır.

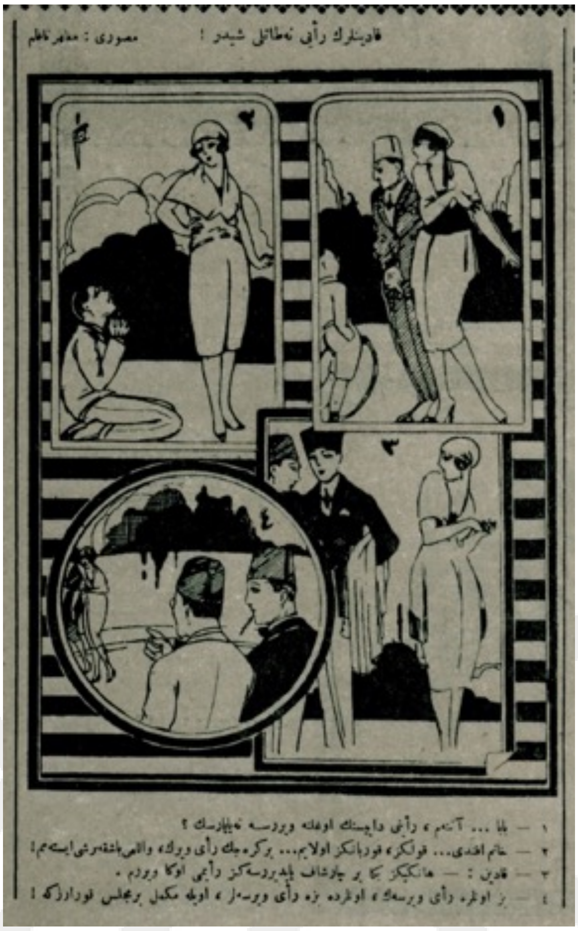
Karikatürdeki sahneler bu ironiyi destekler niteliktedir. Bir kadın mebus kürsüde konuşurken erkek vekillerin biri bıyığını burmakta, bir diğeri dikkatle bakmaktadır; diğer sahnelerde kadınlar saçlarını taramakta, makyaj yapmakta veya karşı cinsle flört etmektedir. Böylece Meclis, kamusal bir tartışma mekânı olmaktan çıkıp “sosyete salonuna” dönüşür. Kadın bedeni ve davranışı, siyasal düzenin ciddiyetine tehdit olarak resmedilir. Fakat bu temsil, sadece kadını küçümseyen bir hiciv değildir; aynı zamanda Meclis’in mevcut haline yönelen alaycı bir eleştiridir. Zira şiirde yer alan “kimisi gizlice rüşvet de yerdi”, “mecliste saçını tarardı kimi, gönlüne eğlence arardı kimi” dizeleri, yalnızca kadınların değil erkek milletvekillerinin de halihazırda içinde bulunduğu yozlaşmış düzeni ima eder. Dolayısıyla karikatür, yüzeyde kadınların siyasetle özdeşleşmesini gülünçleştirirken, derinde siyasetin zaten zaaf ve çıkar ilişkileri ağına dönüşmüş olduğunu ironik biçimde kabul eder. Böylelikle kadınların meclise girmesiyle hiçbir şeyin değişmeyeceği fikri, kadının siyasal katılımını anlamsızlaştırmakla kalmaz; aynı zamanda erkeklerin kurduğu mevcut siyasal düzenin zaten dönüşüme kapalı, kendi içinde yozlaşmış bir sistem olduğunu da ima eder. Böylece “Hanımlar Mebus Olduktan Sonra”, hem kadının kamusal alandaki meşruiyetine yönelen bir saldırı hem de erkek egemen siyasetin kendine yönelik farkında olmadan geliştirdiği bir hicivdir.



Şekil 334. Akbaba, S. 37, 12 Nisan 1339 [1923]
“*Hanımlar mebus olduktan sonra”*
“Tunalı!.. Tarihe geçerdi adın,
Millet meclisine girseydi kadınlar,
Niçin layihanı manzum yazmadın?
Niçin köpürmedin, niçin azmadın?
Ah eğer hanımlar mebus olsaydı
İşleri yoluna koymak kolaydı!
Eğer layihanı tekrar vereydin,
Eğer taassuba göğüs gereydin,
Eğer softaları yere sereydin,
Eğer muradına bugün ereydin,
Ah eğer hanımlar bugün mebus olaydı
İşleri yoluna koymak kolaydı!
Şüphesiz onlar da kalpak giyerdi,
Kimisi çapkınca yana eğerdi,
Kimisi gizlice rüşvet de yerdi,
Hele hafi celse cana değerdi! (yanlış olabilir)
Ah eğer hanımlar mebus olaydı
İşleri yoluna koymak kolaydı!
Mecliste saçını tarardı kimi,
Gönlüne eğlence arardı kimi,
Yeşili zadeye sarardı kimi,
Birinci gruba yarardı kimi,
Ah eğer hanımlar mebus olaydı
Dünyayı yoluna koymak kollaydı!
Bazısı başlardı dudak büzmeğe,
Bazısı başlardı kaş göz süzmeğe,
Bazısı başlardı gönül üzmeğe,
Bazısı başlardı zengin yüzmeğe,
Ah eğer hanımlar mebus olaydı
İşleri yoluna koymak kolaydı!
Vaktiyle uzaktan ederken alay,

Güzel İstanbul'a basarken kalay,
Şaşırır kalırdı Besim Atalı,
Ağız açamazdı pek kolay kolay,
Ah eğer hanımlar mebus olaydı
İşleri yoluna koymak kolaydı!
Güzeller isterdi her hafta avans,
Hacılar, hocalar öğrenirdi dans,
Havadis yapardı binlerce ajans,
Ne kadar yazık bizde yokmuş şans,
Ah eğer hanımlar mebus olaydı
İşleri yoluna koymak kolaydı!
Yusuf Ziya"

Benzer bir teknik tavır, *Zümrüdüanka* dergisinin aynı tarihli (12 Nisan 1923) "Kadınların Reyi Ne Tatlı Şeydir!" başlıklı karikatüründe de görülür. Karikatür, kısa diyaloglardan oluşan bir dizi sahneyle kadın seçmen tipini gülünçleştirir. Kadınlar oylarını "dayısının oğluna", "çarşaf hediye eden adaya" ya da "kendisini iltifatla ikna eden" erkeklere verme eğiliminde gösterilir. Bu mizah tarzı, oy hakkını bir "hediyeleşme" veya "aşk oyununa" dönüştürür. Kadın seçmenin bireysel politik tercih yapamayacağı, duygusal manipülasyona açık olduğu ima edilir. Böylece karikatür, erkek egemen düzenin "kadın henüz hazır değildir" argümanını mizah aracılığıyla yeniden üretir. Görsel düzlemde kadınlar süslü, zarif ve flörtöz betimlenirken erkekler ciddi, talepkâr ve yönlendirici konumdadır; bu kontrast, siyasal olgunlukla cinsiyet arasında kurulan hiyerarşiyi pekiştirir.


قادینلرك رأیی نه طاتلی شیدر !
مصوری : مظهر كاظم
١
٢
٣
٤
١ — بابا ... آنهم ، رأیی دایسنك اوغلنه ویررسه نه یاپارسك ؟
٢ — خانم افندی ... قولكز ، قوربانكز اولایم ... بر كره جك رأی ویرك ، واللهی باشقه برشی ایسته مم !
٣ — قادین : — هانكیكز بكا بر چارشاف یاپدیررسه كز رأییمی اوكا ویررم .
٤ — بز اونلره رأی ویرسه ك ، اونلرده بزه رأی ویرسه لر ، اویله مكمل بر مجلس قورارزكه !

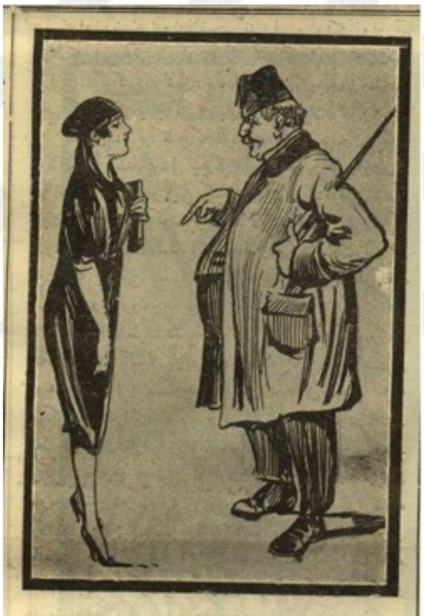
Şekil 335. Zümrüdüanka, S. 27, 12 Nisan 1339 [1923]
Kadınların reyi ne tatlı şeydir!
1 – Baba… annem, reyini dayısının oğluna verirse ne yaparsın?
2 - Hanımefendi… Kulunuz kurbanınız olayım… Bir kerecik rey verin, vallahi başka bir şey istemem!
3 – Kadın: Hanginiz bana bir çarşaf yaptırırsanız reyimi ona veririm.
4 – Biz onlara rey versek, onlar da bize rey verseler, öyle mükemmel bir meclis kurarız ki!

Zümrüdüanka’da kadınların oy hakkı mizahın alaycı bir konusu hâline getirilirken, aynı temanın bir başka yansıması birkaç gün sonra *Karagöz* dergisinde yayımlanmıştır. 21 Nisan 1923 tarihli karikatür, “Kadınlar intihap edemezse fakat mebus olursa!” başlığını taşır. Görselde genç ve zarif bir kadın figürü, karşısında elinde baston, otoriter görünen bir erkekle konuşur. Karikatürün altındaki diyalogda erkek “Sana reyimi verirsem bana ne vereceksin?” diye imalı bir şekilde sorarken, kadın “Reyin senin olsun, keseni ver ki bir şey istemeye hakkın olsun!” şeklinde cevap verir.

Bu kısa diyalog, siyasetin hem cinsel hem de ekonomik bir “değiş-tokuş” alanına indirgenmesini hicveder. Erkek figürün sözü, yüzeyde bir siyasi pazarlığı çağrıştırsa da alt katmanında açık bir cinsel imayı taşır. Kadının yanıtı ise bu düzenin dışına çıkmak yerine, ona aynı dilden karşılık verir. Kadın, ahlaki yozlaşmayı reddetmez;

tam tersine, onu kabul eden ve yeniden üreten bir figür olarak konumlanır. Böylece karikatür, siyasetin yozlaşmasının yalnızca erkeklere özgü olmadığını, kadınların da bu "alışveriş" mantığına dahil edilmesiyle cinsiyetler arası bir çürümeye dönüştüğünü ima eder. Görünürde kadınları "menfaatçi" gösteren bu mizah, derinde cinsiyetler arasındaki ilişkiyi para, beden ve çıkar ekseninde tanımlayan ataerkil sistemin kendisini teşhir eder.

Her iki örnekte de kadınların siyasete dahil olması, erkeklerle pazarlık eden, oyunu menfaat karşılığında kullanan figürlerle temsil edilir. Ancak bu temsiller sadece kadınları küçümsemekle kalmaz; aynı zamanda erken Cumhuriyet öncesi kamusal hayatın temel çelişkisini, yani siyasetin "erkek alanı" olarak kalmasının gerekçesini mizah yoluyla yeniden üretir.

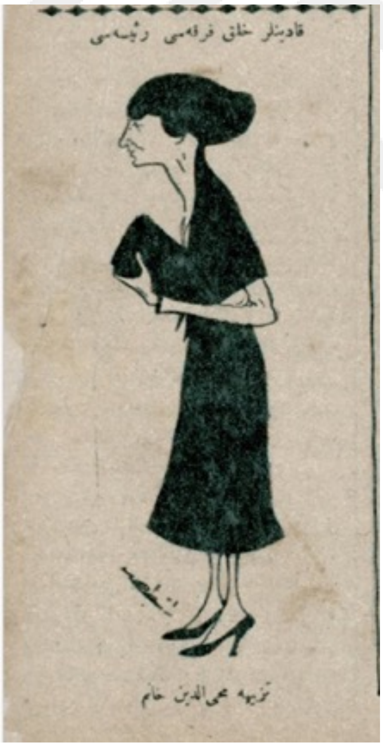


قادینلر انتخاب ایده‌مزسه فقط مبعوث اولورسه !
ارکك — سکا رأیمی ویرسه‌م بکا نه ویره‌جکسك !
قادین — رأیك سنك اولسون ، کیسه‌ڭی ویر که بر
شی ایسته‌مکه حقك اولسون !

Şekil 336. Karagöz, S. 1575, 21 Nisan 1923
Kadınlar intihap edemezse fakat mebus olursa!
Erkek – Sana reyimi verirsem bana ne vereceksin!
Kadın – Reyin senin olsun, keseni ver ki bir şey istemeye hakkın olsun!

Bu dönemdeki karikatürlerin ortak yönü, kadınların politik hak taleplerini "doğal olmayan bir rol değişimi" olarak sunmalarıdır. Mizah dergileri, kadınların kamusal alana çıkışını toplumsal dengenin bozulmasıyla özdeşleştirmiştir. Dergilerdeki temsiller, kadınların seçme-seçilme hakkı talebini toplumsal düzenin mizahi bir sapması olarak kodlamış, böylece modernleşme sürecinin toplumsal cinsiyet sınırlarını koruma refleksini yansıtmıştır. Ancak bu alaycı dilin varlığı, aynı zamanda kadınların artık görünmez kalmadıklarının da bir göstergesidir. Kadınlar artık yalnızca tartışmanın nesnesi değil, kamusal söylemin görünür aktörleridir — her ne kadar bu görünürlük başlangıçta mizahın ironik çerçevesinde gerçekleşmiş olsa da.

Meclisteki tartışmayı izleyen günlerde, Nezihe Muhittin ve arkadaşları *KHF*'yi kurarak siyasal örgütlenme konusundaki kararlılıklarını açıkça ortaya koydular. Haziran 1923'teki bu girişim, hem siyasal modernleşmenin hem de kadın hareketinin kendi iç dönüşümünün belirleyici bir dönemeç noktasıydı. Kadınlar, savaş yıllarında üstlendikleri rollerin –cephe gerisi emek, yardım cemiyetleri, sosyal dayanışma ağları– kendilerine siyasal haklar bakımından da bir karşılık doğurması gerektiğini düşünmekteydiler. Nitekim Nezihe Muhittin, çeşitli yazılarında ve söyleşilerinde "hak verilmez, alınır" diyerek kadınların edilgin bir talepkârlık yerine doğrudan siyasal özne olarak hareket etmeleri gerektiğini vurguluyordu.[715]

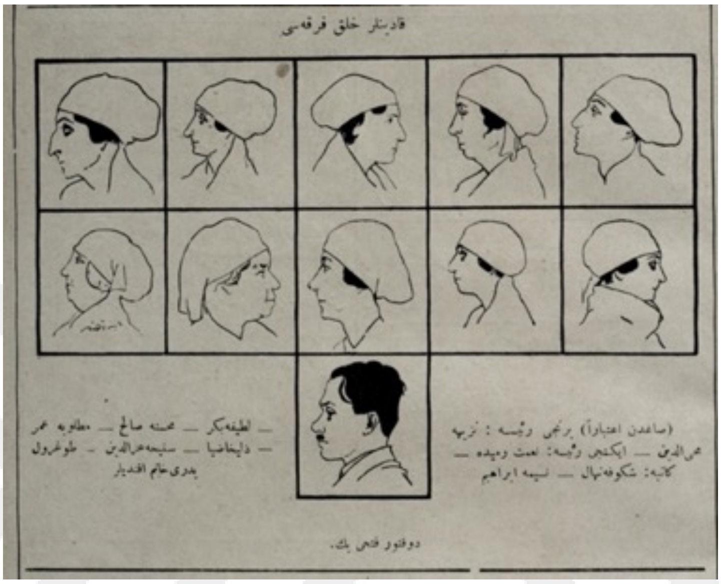


Şekil 337. Akbaba S. 58, 25 Haziran 1339 [1923]
Kadınlar Halk Fırkası reisesi
Nezihe Muhiddin Hanım

---

[715] Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap...*, s. 47 – 63; Meral Balcı ve Mervenur Tuzak, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Nezihe Muhiddin Özelinde Türk Kadınlarının Siyasi Hakları İçin Mücadelesi," *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, C. 1, S:1, 2017, s. 43-51.

15 Haziran 1923'te Darülfunun'da yapılan Kadınlar Şûrası'nda kuruluşu açıklanan *KHF*'nin kurucuları arasında Nezihe Muhittin'in yanı sıra Şükufe Nihal, Latife Bekir, Nimet Remide, Saniye İzzeddin, Münire İbrahim, Müfide Ferit Tek gibi dönemin tanınmış kadın hakları savunucuları yer alıyordu.[716] Hatta mizah dergisi *Kelebek*, parti kurucularının toplu bir karikatür portresini yayınlayarak sağdan sola Nezihe Muhttin ve arkadaşlarını tek tek ismen tanıtmıştır.


قادینلر خلق فرقه‌سی
(صاغدن اعتباراً) برنجی رئیسه : نزیهه محی‌الدین — ایکنجی رئیسه: نعمت رمیده — کاتبه: شکوفه‌نهال — نسیمه ابراهیم
— لطیفه‌بکر — محسنه صالح — مطلوبه عمر — زلیخا ضیا — سنیه عزالدین — طوغرول بدری خانم افندیلر
دوقتور فتحی بک.

Şekil 338. Kelebek, S. 12, 28 Haziran 1339 [1923]
Kadınlar Halk Fırkası
(Sağdan itibaren) Birinci resim: Nezihe Muhittin – İkinci resim: Nimet Remide – Katibe: Şukufe Nihal – Semiye İbrahim – Latife Bekir – Muhsine Salih – Matlube Ömer – Zeliha Ziya – Seniye İzzdeddin – Tuğrul Bedri Hanımefendiler. Doktor Fethi Bey.

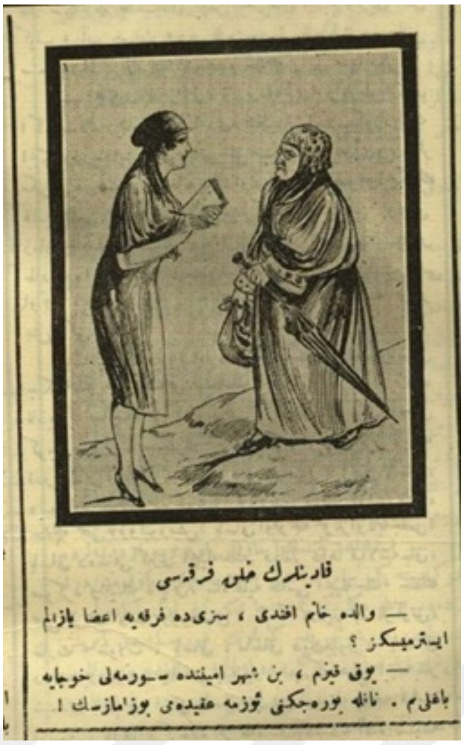
Böyle bir parti girişiminin ortaya çıkması, dönemin erkek egemen siyasal yapısı açısından beklenmedik bir meydan okuma niteliğindeydi. Kadınların bağımsız bir siyasi örgüt çatısı altında bir araya gelmeleri hem yerleşik toplumsal cinsiyet hiyerarşisini hem de yeni devletin reform ajandasını kendi belirlediği sınırların ötesine taşımayı amaçlıyordu. Bu nedenle, *KHF*'nin kuruluşu başvuru aşamasında "kadınların henüz siyasi haklara ehil olup olmadıkları" tartışmasıyla gölgelenmiş; hükümet, partinin kuruluşunu "seçim ve parti yasalarına aykırılık*"* gerekçesiyle engellemeyi tercih etmiştir.[717]

Ancak bu engelleme, kadın hareketinin geri çekilmesine yol açmamış; aksine, siyasal haklar talebinin daha örgütlü ve kalıcı bir biçimde sürdürülmesine zemin hazırlamıştır. 1924'te *TKB*'nin kurulması tam da bu sürekliliğin ürünü olarak ortaya çıkmış; böylece kadınların seçme-seçilme hakkı mücadelesi, mizah basınındaki küçümseyici temsillere rağmen daha görünür ve kurumsal bir çehre kazanmıştır. *KHF* çevresinde şekillenen bu ilk büyük siyasi örgütlenme, kadınların politik hak taleplerini meşrulaştırırken bir taraftan da dönemin erkek siyasetçileri tarafından "abartılı", "gülünç" veya "doğal olmayan" bir girişim olarak karikatürleştirilmesinin zeminini oluşturmuştur.

---

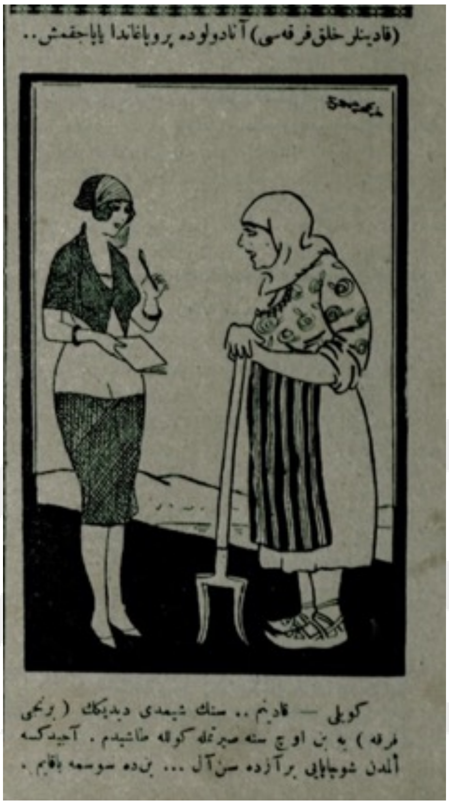
[716] Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap*…, s. 130.
[717] Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap*…, s. 147-149

KHF girişiminin ardından, kadınların siyasi hak arayışları ve İstanbul hanımlarının toplumsal imajı birleştirilerek bu sefer mizah basınında hicivli karikatürlere yer verilmeye devam edilmiştir. Örneğin, *Karagöz* dergisinin Haziran 1923 tarihli karikatüründe genç bir kadın, yaşlı ve muhafazakâr görünümlü bir kadına "Valide hanımefendi, sizi de fırkaya aza yazalım ister misiniz?" diyerek *KHF*'ye üye olmasını teklif eder. Yaşlı kadın ise "dini inançları kuvvetli" bir figür olarak, "Yok kızım, ben Şehremini'de Sururi Hoca'ya bağlıyım. Nafile yüreğini üzme, akidemi bozamazsın!" diyerek teklifi reddeder. Bu sahne, yeni nesil feminist kadınlar ile geleneksel dindar kadınlar arasındaki kuşak çatışmasını hicveder niteliktedir. Karikatür, kadınların siyasi alandaki özneleşme çabasını beyhude ve gerçeklikten kopuk bir uğraş olarak sunar. Özellikle yaşlı kadının dini bağlılığını vurgulaması, kadın kitlesinin büyük kısmının geleneksel, pasif ve siyasetten uzak bir profil taşıdığı yönündeki ataerkil varsayımı pekiştirir. Böylece karikatürde, "bir avuç" politik "İstanbul hanımının" siyasal hak mücadelesi, halkın genel eğiliminden kopuk ve başarısızlığa mahkum bir hareket olarak karikatürize edilir. Burada hem *KHF*'ye hem de daha genel anlamda kadınların siyasal taleplerine yönelik bir küçümseme söz konusudur. Bu tür hicivler, kadınların siyaset alanında görünür olma çabalarını marjinalleştirmekte, aynı zamanda bu çabaların geniş kadın kitlesi nezdinde bir karşılığının olmadığı varsayımıyla meşrulaştırılmaktadır.


قادینلرك خلق فرقه‌سی
— والده خانم افندی ، سزی ده فرقه‌یه اعضا یازالم ایسترمیسکز ؟
— یوق قیزم ، بن شهر امیننده سورمه‌لی خوجایه باغلی‌یم . نافله یوره‌جکنی اوزمه عقیده‌می بوزامازسك !

Şekil 339. Karagöz, S. 1592, 20 Haziran 1339 [1923]
Kadınların Halk Fırkası
- *Valide Hanımefendi, sizi de fırkaya aza yazalım ister misiniz?*
- *Yok kızım, ben Şehremini'de Surmalı (?) hocaya bağlıyım. Nafile yüreciğini üzme akidemi bozamazsın!*

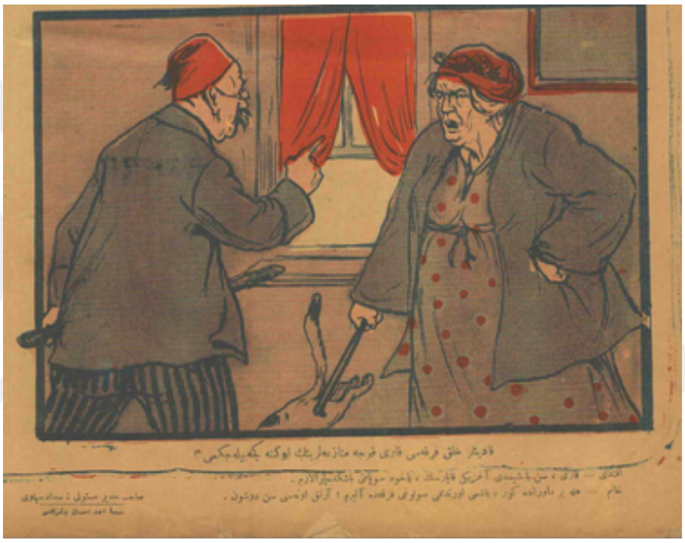
Bir başka karikatür, *KHF*'nin Anadolu'da propaganda yapacağı haberine atfen kırsal kesimdeki kadınların tepkisini resmeder: *Zümrüdüanka* dergisinin 28 Haziran 1923 tarihli sayısındaki karikatürde, İstanbul'dan gelen şık giyimli bir kadınla, elinde çapa taşıyan bir köylü kadın karşı karşıya gelir. İstanbul Hanımı köylü kadına *KHF*'yi anlatmaktadır Köylü kadın, "Senin dediğin 'Birinci Fırka'ya ben üç sene sırtımda gülle taşıdım. Acıdıysan elimden şu çapayı al da ben de süsüme bakayım" diyerek hem geçmişteki savaş emeğini hem de mevcut sınıfsal yükünü dile getirir. Buradaki "Birinci Fırka" ifadesiyle kastedilen, Milli Mücadele'yi yürüten Anadolu hareketidir; köylü kadın, cepheye mühimmat taşıdığı yılları hatırlatarak şehirli kadının siyasal hamlesine karşı bir tür meşruiyet üstünlüğü kurar. Tabii gerçekte bu ifade bir kadına değil mizahı yaratan eril bakışa aittir. Karikatür bu yönüyle, "İstanbul hanımlarının" siyasi girişimlerinin Anadolu kadını nezdinde bir karşılığı olmadığını ima eder. Bir önceki karikatürde de (*Karagöz* 20 Haziran 1923) İstanbul hanımlarının çabalarının halkta karşılık bulmayacağı mesajı vardı ancak o çizimdeki kadın "cahil", siyasetten anlamayan bir kadın olarak sunulmuştu. İki karikatüre birlikte bakıldığında bir yandan kadınların büyük bir kısmının cahil olduğu ve siyasete uygun düşmediği ima edilirken, öte yandan Anadolu kadınının "erkeklerle aynı safta durduğu" ve "süslü şehirli kadınların geçici heveslerine alet olmayacağı" savunulmaktadır. Bu kıyaslama, şehirli kadının siyasi eylemliliğinin yalnızca marjinal bir hareket olarak sunar. Böylece karikatür, kadınların siyasallaşmasını, sınıfsal çelişkiler ve toplumsal cinsiyet rolleri ekseninde değersizleştirerek itibarsızlaştırır.


(قادینلر خلق فرقه‌سی) آنادولوده پروپاغاندا یاپاجقمش..
كويلی — قادینم .. سنك شیمدی دیدیكك (برنجی
فرقه) یه بن اوچ سنه صیرتمله كولله طاشیدم . آجیدڭسه
الیمدن شو چاپایی براز ده سن آل ... بن ده سوسمه باقایم .

Şekil 340. Zümrüdüanka, S. 49, 28 Haziran 1339 [1923]
"Kadınlar Halk Fırkası" Anadolu'da propaganda yapacakmış…
Köylü – Kadınım… Senin dediğin "Birinci Fırka" ya ben üç sene sırtımla gülle taşıdım. Acıdınsa elimden şu çapayı biraz da sen al… Ben de süsüme bakayım.

Bu bakış açısına ters okunabilecek bir diğer örnek ise *Güleryüz* dergisinin 17 Temmuz 1923 tarihli sayısında yayımlanan "Kadınlar Halk Fırkası karı koca münazaalarının önüne geçebilecek mi?" başlıklı karikatürdür. Görselde, ev içindeki gündelik bir sahne mizahın konusu hâline getirilmiştir: koca öfkeyle elini kaldırmış, kadına bağırmakta ve şiddet uygulamakla tehdit etmektedir. Kadın ise kararlı bir ifadeyle, "Hele bir davran da gör, başımı örttüm mü soluğu fırkada alırım; artık ötesini sen düşün!" diyerek cevap verir. Bu cümle, bir yandan dönemin aile içi şiddet ve otorite ilişkilerini mizah aracılığıyla görünür kılar, öte yandan kadınların kamusal örgütlenmesini ev içi tahakküme karşı bir sığınak olarak imler.

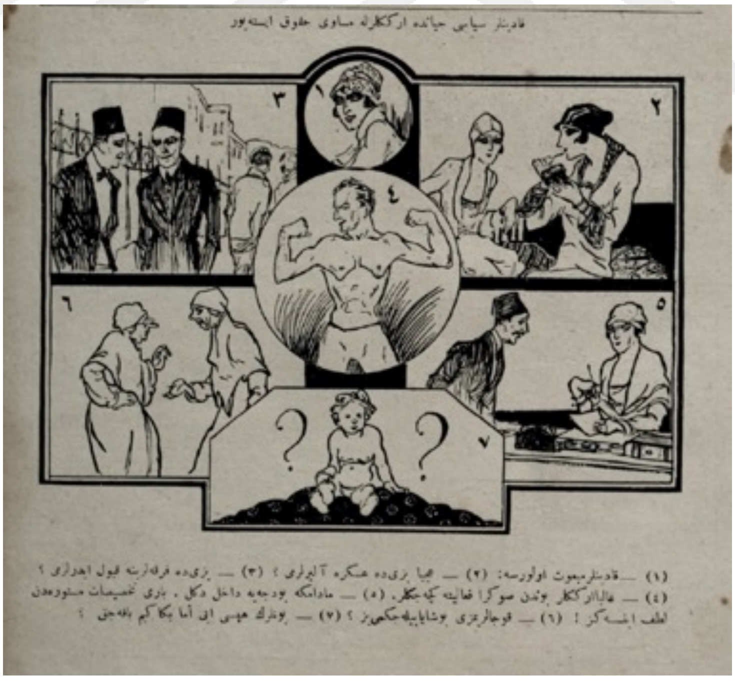
Bu karikatür, önceki örneklerdeki küçümseyici veya alaycı temsillerin aksine, *KHF*'yi kadınlar için bir dayanışma ve savunma alanı olarak çerçeveler. Kadının tehdide karşı verdiği cevabın mizahi tonu, ev içindeki erkek otoritesini sarsan bir etki yaratır. Burada mizah, kadınların sadece siyasal hak taleplerini değil, gündelik yaşamlarındaki eşitsizlikleri ve şiddeti de görünür kılmanın bir aracı hâline gelmiştir. Dolayısıyla *Güleryüz*'ün bu karikatürü, kadınların politikleşmesini eleştiren veya alaya alan çizgilerin aksine, mizahın toplumsal eleştiri potansiyelini kullanarak farklı bir perspektif sunar. *KHF* burada, yalnızca "seçme ve seçilme hakkı" mücadelesinin değil, aynı zamanda kadınların ev içi baskıya ve erkek şiddetine karşı güçlenme arzusunun sembolü hâline gelmiştir. Bu temsil, mizahın zaman zaman eril tahakkümün yeniden üretiminden çıkıp, toplumsal farkındalık yaratıcı bir araca dönüşebildiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.



Şekil 341. Güleryüz, S. 118, 17 Temmuz 1923
Kadınlar Halk Fırkası karı koca münazaalarının önüne geçebilecek mi?
Efendi – Karı, sen ya şimdi ağzını kaparsın, yahud sopamı başında paraların.
Hanım – Hele bir davran da gör, başımı örttüm mü soluğu fırkada alırım; artık ötesini sen düşün.

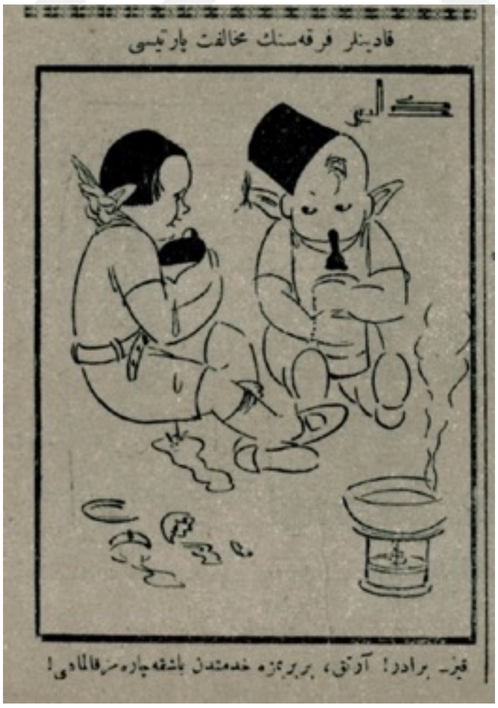
Mizah basınında kadınların siyasal hak arayışları annelik, ev içi roller ve "kadın doğası" ekseninde de ele alınmıştır. Aşağıda örnekleri verilen karikatürlerde kadınların kamusal alana katılımı aile düzeniyle çatışan bir unsur olarak resmedilir. Aynı zamanda kadının "siyasete atılması", erkeğin iktidar alanına müdahale etmesi kadar, çocukların ve evin "sahipsiz" kalması anlamına da geliyordu. Bu temsiller, kadınların hak talebinin artık ciddiyetle tartışılmasından çok, onun toplumsal sonuçları üzerinden alaya alındığı bir durumu işaret eder. *Kelebek* dergisinin 21 Haziran 1923 tarihli "Kadınlar siyasi hayatta erkeklerle müsavi hukuk istiyor" başlıklı, yedi ayrı çerçevede kurgulanan çizimde, kadınların mebus olması halinde yaşanabilecek "olası" sahneler mizahi biçimde aktarılır: kimi kadınlar askere alınma ihtimalini tartışmakta, kimileri bütçe ödeneklerinden pay istemekte, bazıları da kocalarını boşamayı konuşmaktadır. Bu çerçevelerin merkezinde güçlü kaslarını sergileyen bir erkek figürü yer alır; erkek, kadının siyasal hak talebi karşısında “erilliğini” koruma çabası içindedir. Son sahnede ise büyük bir soru işaretiyle birlikte bir bebek resmedilmiştir; bebeğin ağzından çıkan “Bunların hepsi iyi ama bana kim bakacak?” cümlesi karikatürün asıl mesajını verir.

Bu kapanış sahnesi, kadınların siyasal hak mücadelesini “annelik görevini ihmal eden kadın” imgesiyle karşı karşıya getirir. Çocuğun sorusu, hem anneliğin doğallaştırılmış bir yükümlülük olarak yeniden üretildiği hem de kadınların siyasal özne olma hakkının bu yükümlülüğe feda edildiği ideolojik bir söylemi yansıtır. Bu yönüyle karikatür, kadınların siyasete katılımına yönelik muhafazakâr direncin en yalın biçimini sunar; “kadın kamusal alana çıkarsa, aile düzeni çöker, çocuklar sahipsiz kalır”. Dolayısıyla *Kelebek*’in bu temsili, kadınların hak arayışını toplumsal dengeye tehdit olarak konumlandırır ve “kadın doğası”na ilişkin geleneksel kalıpları mizah yoluyla yeniden üretir.


قادینلر سیاسی حیاتده ارککلرله مساوی حقوق ایستیور
١
٢
٣
٤
٥
٦
٧
?
?

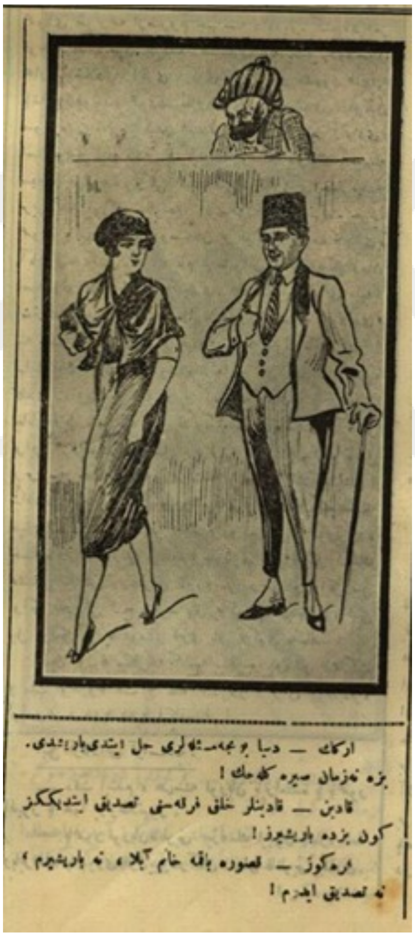
Şekil 342. Kelebek, 11, 21 Haziran 1339 [1923]
Kadınlar siyasi hayatta erkeklerle müsavi hukuk istiyor
1 – Kadınlar mebus olursa: 2 – Acaba bizi de askere alırlar mı? 3 – Bizi de fırkalarına kabul ederler mi? 4 – Galiba erkekler bundan sonra faaliyete geçecekler. 5 – Madem ki bütçeye dahil değil bari tahsisatı mestureden (örtülü ödenek) lütfetseniz! 6 – Kocalarımızı boşayabilecek miyiz? 7 – Bunların hepsi iyi ama bana kim bakacak?

Ardından benzer temayı sürdüren *Zümrüdüanka* dergisi, bu defa çocukları doğrudan sahneye taşıyarak “kadınların siyasal faaliyetlerinin muhalefeti”ni sembolleştirir… İki küçük çocuk figürü oturmuş, ellerinde biberonlarıyla konuşmaktadır. Biri altına pislemiş, yerde kırılmış yumurtalar, önlerinde ocak üstünde dumanı tüten bir tencere vardır. Diyalogda geçen “Birader! Artık birbirimize hidemattan başka çaremiz kalmadı!” ifadesi, kadınların siyasete atılmasının çocukların bakımını ihmal edeceği varsayımıyla ironik bir biçimde sunulmaktadır. “Kadınlar Halk Fırkası'nın muhalefet partisi” olarak gösterilen çocuk figürleri, kadınların ev ve annelik rollerine dair geleneksel beklentilerin, kadınların kamusal alandaki varlıklarını engelleyen başlıca unsur olarak kodlandığını gösterir. Bu bağlamda çocuklar adeta siyasetin karşısında doğal birer “muhalefet” temsilcisi hâline getirilir. Kadınların asli yeri olarak ev ve annelik ideali yüceltilirken, bu rolden sapmaları aile düzeninin bozulmasıyla, çocukların sahipsiz kalmasıyla sonuçlanacaktır. Özetle, karikatür kadınların siyasetle meşgul olmasının “doğal sorumluluklarını” ihmal edeceği varsayımı üzerinden işleyen, toplumsal cinsiyet temelli muhafazakar bir eleştiriyi komik unsurlarla pekiştirir; böylece *KHF*’nin meşruiyetini sorgularken aynı zamanda kadınların kamusal özneliğine dair derin bir tedirginliği görünür kılar.


قادینلر فرقه‌سنك مخالفت پارتیسی
قیز- برادر! آرتق، بربریمزه خدمتدن باشقه چاره‌مز قالمادی!

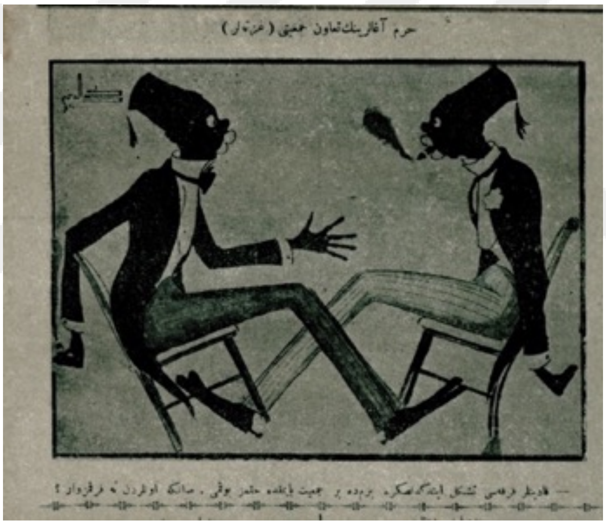
Şekil 343. Zümrüdüanka, S. 52, 9 Temmuz 1339 [1923]
Kadınlar Fırkasının muhalefet partisi
Kız – Birader! Artık birbirimize hadematttan başka çaremiz kalmadı!

Karagöz dergisinin Temmuz 1923 tarihli karikatürü, dönemin mizah basınında kadınların siyasal özgürlük taleplerine yöneltilen en açık reddiyelerden biridir. Çizimde, kadınların siyasal hak mücadelesi artık hiciv ya da imayla değil, doğrudan sert bir karşı duruşla kendini göstermektedir. *Karagöz*'ün ağzından dile getirilen "ne barışırım, ne tasdik ederim" sözü, erkek egemen düzenin kadınların siyasete katılımını kesin biçimde reddettiğini ilan eder. Bu ifadede herhangi bir mizahi örtü kalmamış, derginin ideolojik tavrı açık biçimde ortaya konmuştur. Karikatür bu yönüyle, kadınların kamusal özneliğine karşı duyulan korku ve direncin artık gizlenmediği, alenileştiği bir kırılma noktasını temsil eder.


ارکك — دنیا بونجه مسئله‌لری حل ایتدی بارشدی.
بزه نه زمان صیره کله‌جك !
قادین — قادینلر خلق فرقه‌سنی تصدیق ایتدیککز
کون بزده بارشیرز !
قره‌کوز — قصوره باقمه خانم آبلا ، نه بارشیرم ،
نه تصدیق ایدرم !

Şekil 344. Karagöz, S. 1603, 27 Temmuz 1339 [1923]
Erkek – Dünya bunca meseleleri halletti barıştı. Bize ne zaman sıra gelecek!
Kadın – Kadınlar Halk Fırkasını tasdik ettiğiniz gün biz de barışırız!
Karagöz – Kusura bakma hanım abla ne barışırım, ne tasdik ederim!

Zümrüdüanka'nın 6 Ağustos 1923 tarihli sayısında yayımlanan *Harem Ağalarının Teavün Cemiyeti* başlıklı karikatür, kadınların siyasal hak mücadelesine yönelik küçümseyici bakışın en keskin örneklerinden biridir. Karikatürde iki harem ağası, "Kadınlar Halk Fırkası teşkil edildikten sonra bizim de bir cemiyet yapmakta hakkımız yok mu, sanki onlardan ne farkımız var?” diyerek sözde yeni bir örgütlenmenin haberini duyurur. Bu mizahi kurgu, yüzeyde harem ağalarının dayanışma arayışını konu edinmiş gibi görünse de asıl amaç kadınların parti kurma girişimini değersizleştirmektir. Harem ağaları tarihsel olarak hem hadım edilmiş olmaları hem de Osmanlı saray düzeninin çöküşüyle birlikte “geçmişin artığı” kabul edilmeleri nedeniyle toplumsal hiyerarşide düşük konumda ve “eksik” erkeklik kategorisinde yer alan figürlerdir.[718] *KHF*’nin bu figürlerle aynı düzleme yerleştirilmesi, kadınların siyasal özne olma talebinin erkeklik normları açısından bir “abeslik” ve “gayriciddilik” olarak kodlandığını gösterir. Böylece karikatür, kadınların politikleşmesini yalnızca toplumsal cinsiyet düzeninin bozulmasıyla özdeşleştirmekle kalmaz; aynı zamanda kadınları, erkekliğin olmadığı—hatta hadım edilmiş—bir kategoriye indirerek siyasal taleplerini sembolik olarak hükümsüzleştirir.


حرم آغالرینك تعاون جمعیتی (غزته‌لر)

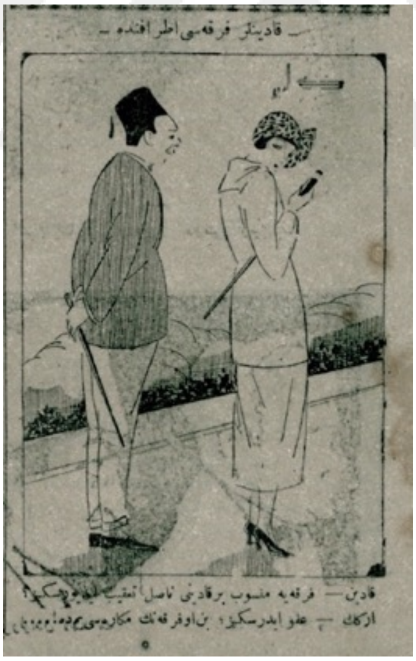
Şekil 345. Zümrüdüanka, S. 60, 6 Ağustos 1339 [1923]
Harem Ağalarının Teavün Cemiyeti (gazeteler)
Kadınlar Fırkası teşkil teşekkül ettikten sonra bizim de bir cemiyet yapmakta hakkımız yok mu, sanki onlardan ne farkımız var?

KHF çevresinde şekillenen tartışmalara örnek olacak bir başka karikatür, *Zümrüdüanka* dergisinde yayımlanmıştır. Çizimde modern giyimli bir kadın figürü, kendisini arkadan takip eden erkeğe “Fırkaya mensup bir kadını nasıl takip edersiniz?” diye çıkışır. Erkek ise “Affedersiniz, ben o fırkanın mekkâresiyim de…” yanıtını verir. Buradaki “mekkâr” kelimesi, hem “taşıyıcı, hizmet eden” anlamıyla kelime oyununa dayalı bir mizah üretir hem de kadınla erkek arasındaki “takip etme” eylemini iki farklı düzeyde —politik ve cinsel— anlamlandırır.

---

[718] Harem ağaları, çocuk yaşta köleleştirilip ağır ve riskli operasyonlarla hadım edildikten sonra imparatorluk sarayına ve büyük konaklara getirilen, başka bir geçim imkânı veya mesleki becerisi bulunmayan bir grup olarak tarif edilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nun, hanedanın ve saray hiyerarşisinin dağılmasıyla birlikte bu kişiler, hem kölelik kurumunun tasfiyesi hem de harem teşkilâtının ortadan kalkması sonucunda adeta “sahipsiz” kalmış; toplumsal düzen içinde kendilerine yer açmaya çalışan, geçmiş rejimin artıklarına dönüşmüş bir zümre olarak görülmüştür. Bu nedenle 1919–1923 yılları arasında Harem Ağalar Teavün Yurdu gibi dayanışma cemiyetleri kurarak birbirlerini maddi ve manevi bakımdan desteklemeye yönelmişlerdir. Bkz. Yavuz Selim Karakışla, “Harem Ağaları Teavün Yurdu (1919) – Harem Ağaları Birleşin!”, *Toplumsal Tarih*, S. 114, 2003, s. 12-21.

Yüzeydeki diyalog, *KHF*’ye mensup bir kadının siyasal özne olarak kendisini savunmasını gösterir; ancak erkeğin cevabı, bu siyasal anlamı cinsel bir ima ile bastırır. Böylece karikatür, kadınların siyasal ve kamusal görünürlüğünü erotize eder. Kadın, “partili” ya da “feminist” bir figür olarak temsiliyet kazandığında bile, erkek bakışının cinselleştirici tahakkümünden kurtulamaz. Kadınların kamusal alandaki varlığı, siyasal bir mesele olmaktan çıkarılıp “kadın-erkek ilişkileri” düzeyinde kişisel ve erotik bir sahneye indirgenmiştir. Böylece *Zümrüdüanka*’daki bu çizim, 1923’te kadınların siyasal özneleşme girişimlerinin hem alaya alınarak hem de cinsiyetçi bir mizah içinde nötralize edilerek toplum nezdinde itibarsızlaştırıldığını ortaya koyar.


— قادینلر فرقه‌سی اطرافنده —
قادین — فرقه‌یه منسوب بر قادینی ناصل تعقیب ایدیورسکز؟
ارکك — عفو ایدرسکز، بن او فرقه‌نك مکاره‌سی‌یم ده!...

Şekil 346. Zümrüdüanka, S. 50, 2 Temmuz 1339 [1923]
Kadınlar Fırkası Etrafında
Kadın – Fırkaya mensup bir kadını nasıl takip edersiniz?
Erkek – Affedersiniz, ben o fırkanın mekkâresiyim de!...

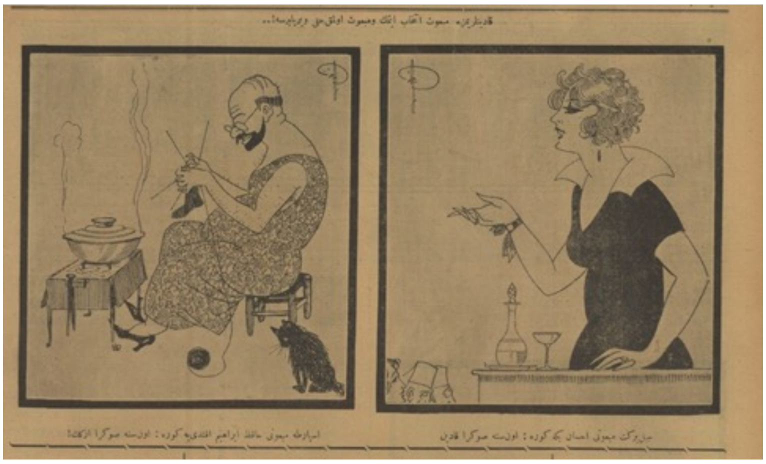
1923 yazında KHF’nin kuruluş girişimlerinin reddedilmesi, kadınların siyasal hak taleplerini resmi zeminde askıya almış olsa da kadınların siyasi hakları konusu 1924 yılında yeni anayasa görüşmeleri sırasında yeniden gündeme gelmiştir. Mecliste, anayasanın onuncu ve on birinci maddelerinde geçen “her Türk”[719] ifadesinin kadınları da kapsayıp kapsamadığı yönündeki tartışma, kadınların yurttaşlık haklarına dair erken bir sınav niteliğindeydi. Bayazıt Milletvekili Şefik Bey bu ibarenin kadınları da içerdiğini vurgulamış, Dersim Milletvekili Feridun Fikri Bey “maksadımız odur, kadınlar da rey verecektir” diyerek destek vermiştir. Buna karşı Karesi Milletvekili Ahmet Süreyya Bey kadınların bu tanıma dahil olmadığını savunmuş, tartışmaya katılan Kütahya Milletvekili Recep Peker ise “Türk kadını bu halkın yarısı değil midir?” diyerek açık biçimde kadınların dahil edilmesi gerektiğini savunmuştur. Urfa Milletvekili Yahya Kemal Bey de “kadın ve erkek her Türk’ün seçilme hakkına sahip olması” yönünde değişiklik teklifi vermiş, ancak bu öneri reddedilmiştir. Sonuçta, Gelibolu Milletvekili Celal Nuri Bey’in önerisiyle “her Türk” ibaresi “her erkek Türk” olarak değiştirilmiş ve kadınlar anayasa metninin dışında bırakılmıştır.[720]

Bu tartışma, bir yandan Cumhuriyet ideallerinin sınırlarını gözler önüne sererken, diğer yandan mizah basınında da önceki örnekleri gibi yankı bulmaya devam etmiştir. *Akbaba* dergisinin 20 Mart 1924 tarihli sayısında yayımlanan “Kadınlarımıza mebus intihap etmek ve mebus olmak hakkı verilirse!…” başlıklı karikatür, bu tartışmalara alaycı bir dille yanıt vermektedir. Karikatür iki sahneden oluşmaktadır: Solda, kadın kıyafetleri içinde yemek pişirip, örgü ören sakallı bir erkek figürü, sağda ise kürsü arkasında konuşan, modern giyimli, özgüvenli bir kadın betimlenmiştir. Alt yazılarda “Cebelibereket mebusu İhsan Bey’e göre: On sene sonra kadın”, “Isparta mebusu Hafız İbrahim Efendi’ye göre: On sene sonra erkek” ifadeleri yer alır. Bu karikatürde kadın figürü, kamusal alanda söz alan, erkeklere hitap eden ve özgürce davranan bir “yeni kadın” tipini temsil eder. Erkek figürü ise ev içi rollere sıkışmış, alay konusu bir hale getirilmiştir. Dolayısıyla karikatür, kadınların siyasal hak mücadelesini bir “toplumsal rol değişimi” korkusu üzerinden hicvetmektedir. Kadınların kürsüde söz alması, erkek egemen düzenin simgesel alanına yönelmiş bir tehdit gibi sunulmuştur. *Akbaba*’nın bu karikatürü, kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmesi tartışmalarını bir “cinsiyet dengesi” meselesi haline getirir. Kadının kamusal alandaki varlığı, toplumsal düzenin sarsılmasıyla ilişkilendirilir.

---

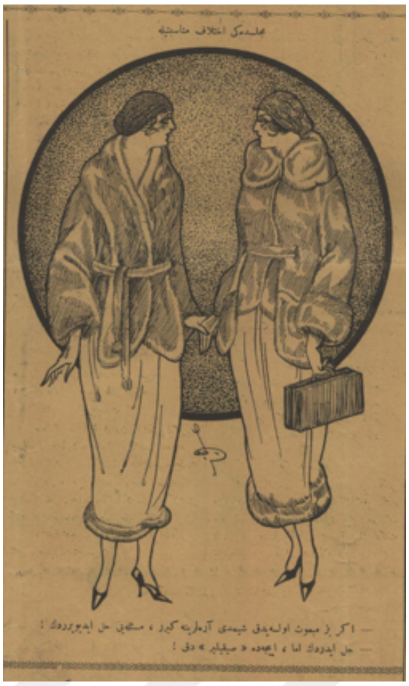
[719] Metnin onuncu maddesinde “18 yaşını bitiren her Türk’ün milletvekili seçimlerine katılabileceği”, on birinci maddesinde de “30 yaşını bitiren her Türk’ün milletvekili seçilebileceği” ibaresine yer verilmiştir. “Teşkilat-ı Esasiye Kanunu”, Hâkimiyet-i Milliye, 28 Şubat 1924. Aktaran, Sevliay Özer, “Kadınlara Seçme ve Seçilme Hakkı Verilmesinin Türk Kamuoyundaki Yankıları,” *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi,* C. 29, S. 85, Mart 2013, s. 136.

[720] Sevilay Özer, “Kadınlara Seçme ve Seçilme Hakkı…, s. 137-138.



Şekil 347. Akbaba, S. 135, 20 Mart 1340 [1924]
Kadınlarımıza mebus intihap etmek ve mebus olmak hakkı verilirse!...
Cebelibereket mebusu İhsan Beye göre: On sene sonra kadın.
Isparta mebusu Hafiz İbrahim Efendiye göre: On sene sonra erkek!

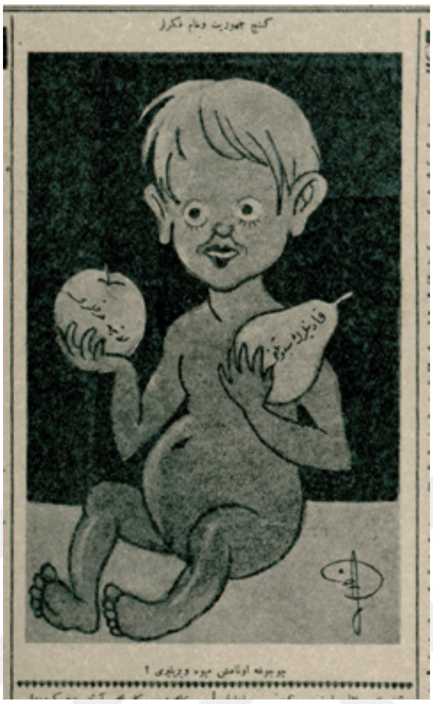
Mecliste kadınların seçme ve seçilme hakkına dair süren tartışmalara ilişkin bir başka karikatür ise *Akbaba* dergisinin 27 Mart 1924 tarihli sayısında, “Meclisteki ihtilaf münasebetiyle” başlığıyla yayımlanmıştır. Çizimde iki modern ve şık kadın figürü yer alır. Kadınlardan biri, “Eğer biz mebus olsaydık şimdi aralarına girer meseleyi hallediverirdik!” der. Diğer kadın ise; “Hallederdik ama iyice de ‘sıkılırdık’,” der. Buradaki “sıkılırdık” kelimesi özellikle tırnak içinde verilmiştir; çünkü hem “meclisteki tartışmalardan bunalmayı” hem de “erkeklerin arasında fiziksel olarak sıkışmayı / elle temas edilmesini” ima eder. Bu çift anlamlılık, karikatürün mizahını cinsel bir göndermeyle kurar. Karikatür, mecliste kadınların yokluğunda onların hakları üzerine tartışan erkekleri hicvederken, aynı zamanda siyasal alanın erkek egemen doğasını yeniden üretir. Kadınların meclise girmesi düşüncesi, politik temsilin değil, cinselliğin konusu haline getirilmiştir. Böylece kadınların siyasal özne olma ihtimali, erkeklerin “bedensel rahatsızlık” veya “tahrik” endişesiyle karikatürize edilir. Bu karikatür, 1924 Anayasa görüşmeleri sırasında kadın hakları tartışmalarının yalnızca politik değil, aynı zamanda cinsel bir tedirginlik üzerinden mizahileştirildiğini de açık biçimde gösterir.


مجلسدەکی اختلاف مناسبتیله
— اگر بز مبعوث اولسەیدق شیمدی آرەلرینە گیرر ، مسئلەیی حل ایدیویردك !
— حل ایدردك اما ، ایجەدە « صیقیلیر » دق !

Şekil 348. Akbaba, S. 137, 27 Mart 1340 [1924]
Meclisteki ihtilaf münasebetiyle
Eğer biz mebus olsaydık şimdi aralarına girer, meseleyi hallediverirdik!
Hallederdik ama iyice de "sıkılır"dık.

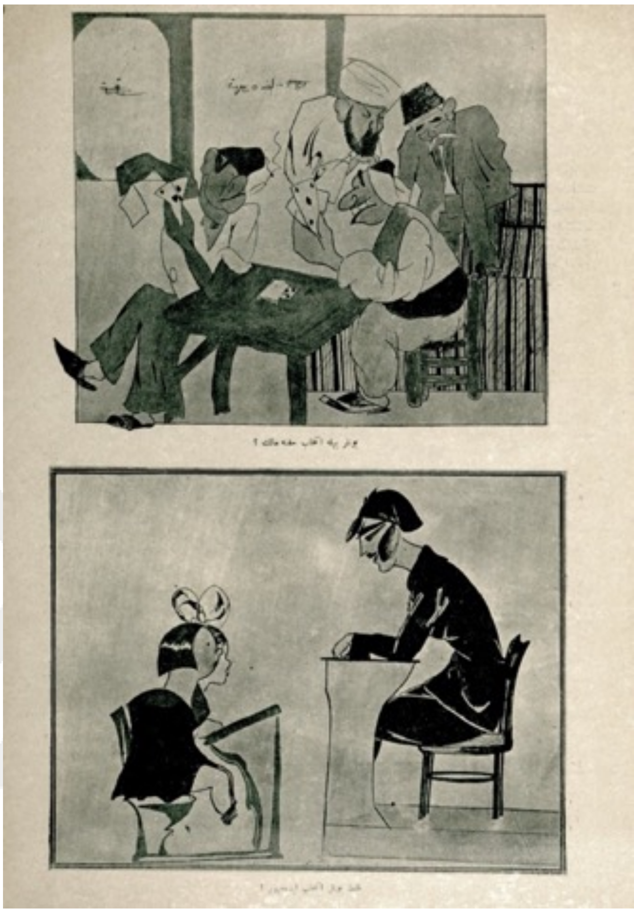
Bu döneme ilişkin bir başka dikkat çekici örnek ise, kadınların siyasal hakları meselesinin yalnızca cinsiyetçi göndermelerle değil, aynı zamanda "zamanlama" ve "hazır olmama" söylemi üzerinden de mizahileştirildiğini gösterir. 20 Mart 1924 tarihli Zümrüdüanka'da yayımlanan "*Genç Cumhuriyet ve ham fikirler*" başlıklı karikatürde Cumhuriyet, küçük bir çocuk olarak resmedilmiştir. Çocuğun bir elinde üzerinde "*kadınların mebusluğu*", diğer elinde "*Latin harfleri*" yazan iki olgunlaşmamış meyve bulunur. Çizimin altındaki "*Çocuğa olmamış meyve verilir mi?*" sorusu, bu iki reformun —kadınların milletvekili olması ve Latin alfabesine geçiş— yeni kurulan Cumhuriyet için "hazmedilemeyecek", "zamansız" ve "erken" girişimler olduğuna dair paternalist bir söylemi yansıtır. Böylece karikatür, kadınların seçilme hakkını yalnızca bir "toplumsal rol değişimi tehdidi" olarak değil, aynı zamanda Cumhuriyet'in gelişim evrelerini bozacak derecede "ham" bir talep olarak konumlandırır.

Bu temsil stratejisi, *Akbaba*'daki diğer karikatürlerin de işaret ettiği gibi, kadınların siyasal hakları tartışmasının erkek egemen zihin dünyasında iki eksende sınırlandığını göstermektedir: Bir yanda kadınların kamusal alana çıkışının yarattığı cinsiyet kaygısı, diğer yanda ise bu hakların Cumhuriyet'in gelişim aşamasıyla uyumsuzluğunu ileri süren “erkenlik” söylemi. Latin harfleri gibi köklü bir reformun “olmamış meyve” olarak betimlenmesi, kadın mebusluğunun ne kadar daha “uzak”, “hazmedilmemiş” ve “uygunsuz” görüldüğünü daha da belirginleştirir.



Şekil 349. Zümrüdüanka, S. 125, 20 Mart 1340 [1924]
Genç Cumhuriyet ve ham fikirler
Çocuğa olmamış meyve verilir mi?
(Armutun üzerinde “kadınların mebusluğu”, elmanın üzerinde “Latin harfleri” yazıyor).

KHF girişiminin reddedilmesi üzerine, 7 Şubat 1924’te kurulan *TKB*, kadınların kamusal hayatta ve siyasette eşit yurttaşlar olarak yer alabilmesi amacıyla kurulan en kapsamlı örgütlenmeydi. 1925–1927 arasında yayımlanan *Kadın Yolu* dergisi de *TKB*’nin sesi olan yayın organıydı. Bu dergide kadınların siyasi temsil hakkı, eğitimde eşitlik ve toplumsal statülerinin yükseltilmesi gibi konular açıkça tartışılmıştır. Derginin ilk sayısında yer alan bir karikatür, bu eşitlik talebinin ironik bir biçimde ifade edilişidir: Karikatürde iki ayrı sahne karşılaştırmalı biçimde sunulur. Üstteki çizimde —fesli, sarıklı, “serseri kılıklı”, kahvede iskambil oynayan bir grup erkeğin—“bunlar bile intihap hakkına malik?” ibaresi yer alır. Alttaki çizimde ise modern kıyafetli, öğretmen görünümünde bir kadın sınıfta küçük çocuklarla ilgilenirken “fakat bunlar intihap edemiyor!” ifadesi kullanılmıştır. Böylece karikatür, dönemin seçim sistemindeki cinsiyetçi çelişkiyi keskin bir ironiyle teşhir eder: Kamusal alanda hiçbir üretken rol üstlenmeyen, hatta ‘sorumsuz’ erkek tipleri oy hakkına sahipken, eğitimli, çalışan ve toplumsal bir katkı sunan modern kadın yurttaş oy hakkından mahrum bırakılmaktadır. Karikatür, Kadınlar Birliği'nin siyasi hak talebini meşrulaştırmanın ötesine geçerek, erkek egemen vatandaşlık tanımının irrasyonelliğini görünür kılar.



Şekil 350. Türk Kadın Yolu, S. 1, 16 Temmuz 1341 [1925]
Birinci çizimin altında: Bunlar bile intihap hakkına malik?
İkinci çizimin altında: Fakat bunlar intihap edemiyor!

Derneğin başkanı Nezihe Muhiddin, kadınların toplumda "çocuk bakmak dışında" da roller üstlenebileceğini vurgulayarak; eğitim ve meslek edinme yolunda önlerine konan tüm engellerin kaldırılmasını savunmaktaydı.[721] Vergi vermek gibi vatandaşlık yükümlülüklerini erkeklerle eşit biçimde yerine getiren Türk kadınlarının, oy vermek ve göreve seçilmek hakkından mahrum bırakılmasını açıkça adaletsiz olarak bulmaktaydı.[722] Bu bağlamda *TKB*, önce belediye seçimlerine katılma ve yerel meclislerde temsil edilme hakkını, nihayetinde de genel seçimlerde milletvekili seçme-seçilme hakkını elde etme hedefiyle çalışmaktaydı. Nitekim 1927 yılında yapılan *TKB* kongresinde, dernek tüzüğüne kadınların politik haklarını talep eden bir maddenin eklenmesi gündeme getirildi; Nezihe Muhiddin, kadınlara oy hakkı tanınmasını açıkça talep eden bir konuşma yaptı. [723] Bu talepler, Cumhuriyet'in kadınlara yönelik reformlarıyla uyumlu görünse de zamanlaması bakımından hükümet nezdinde rahatsızlık yaratmıştı. Gerçekten de henüz 1926'da Medeni Kanun'la aile hukukunda ilerici adımlar atılmış olsa da siyasal haklar meselesi tek parti yönetiminin belirlediği takvim dışında dile getirildiğinde "cüretkâr" bulunmaktaydı.

---

[721] Emre Yürük, "Nezihe Muhiddin's Struggle for Women's Political Rights: Mustafa Kemal Atatürk's Stance and the Obstacles to Change," *İmgelem*, C.7, S. 13, 2023, s. 739.
[722] Sevilay Özer, "Kadınlara Seçme ve Seçilme Hakkı… s. 137-138.

TKB'nin kadınlara siyasi hak istemesi, kamuoyunda ve iktidar çevrelerinde farklı tepkilere yol açtı. Başlangıçta 1923–1925 arasında basında görece özgür bir ortam varken,[724] 1925'teki Şeyh Sait İsyanı sonrası ilan edilen *Takrir-i Sükun Kanunu* muhalefeti susturmuş, kadınların taleplerine de soğuk bakılmaya başlanmıştı. Örneğin *TKB*, 1925'te İstanbul'daki ara seçimlerde Nezihe Muhiddin ve Halide Edib'i aday göstermeyi denediğinde, Cumhuriyet gazetesi yazarı Yunus Nadi bunu mevcut siyasi iklimde anlamsız bir "propaganda oyunu" olarak nitelendirmiştir.[725] Hatta aynı dönemde Halide Edib girişimden haberdar olmadığını söylemiş; bir başka öncü eğitimci Nakiye Hanım ise "Türk kadınının henüz o seviyeye gelmediğini" iddia ederek kadınlara hemen siyasal hak verilmesine karşı çıkmıştır.[726]

Mizah basınında ise TKB'nin bu girişimi tehditkâr birer "dengesizlik" olarak sunulmaktaydı. *Karagöz*'de yayınlanan, 29 Haziran 1927 tarihli karikatür bu atmosferin dikkat çekici bir örneğidir. "İstanbul Hanımları işi azıttılar." başlıklı karikatürde*,* "Vefa'da bir hanım kocasını evire çevire dövdükten sonra kapı dışarı ettiğini" anlatan bir havadise yer verilmiş ve böyle bir olayı kadınların siyasete dahil olmalarıyla bağdaştırılmıştır.

Çizimde kendisinin meclise gideceğini söyleyen bir kadın kocasına "Hişt efendi, aç kulağını iyi dinle, ben meclise gidiyorum. İşte faraş, işte süpürge, işte et, işte ocak, akşama kadar evi sil süpür, yemekleri hazır et, birini yapılmamış gördüm mü alimallah eşek sudan gelinceye kadar pataklarım, haydi marş iş başına!" demektedir.

---

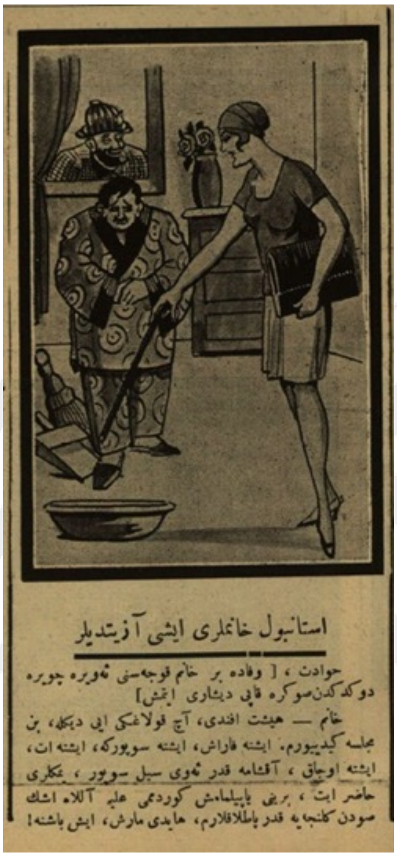
[723] Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap*…, s. 188

[724] Hadiye Yılmaz, "1923 Yılı Mizah Basınında Kadınların Seçme-Seçilme Hakkı…" s. 263–296.

[725] Gökçen Başaran İnce, "The Depiction of Women's Suffrage in Turkey in the Editorial Cartoons of the Era," *Journal of Yasar University*, C. 10, S. 37, 2015, s. 6417.

[726] Nuray Özdemir, *Osmanlıdan Cumhuriyete Bir Cemiyet Kadını: Nakiye Elgün*, Phoenix Publications, Ankara, 2014, s. 120

Burada gündelik bir “ev içi kavga” haberi bile, doğrudan kadınların siyasal temsiliyet arayışına bağlanmıştır. Bu temsil, hem aile düzeninin bozulduğu hem de kadın-erkek rollerinin tersine döndüğü endişesini dile getirir. Böylece karikatür, *TKB*’nin politik taleplerine yönelik erkek egemen korkuyu mizah diliyle görünür kılar. Bu anlatı, *TKB*’nin bağımsız çizgisini kamuoyu gözünde itibarsızlaştırma işlevi görür.

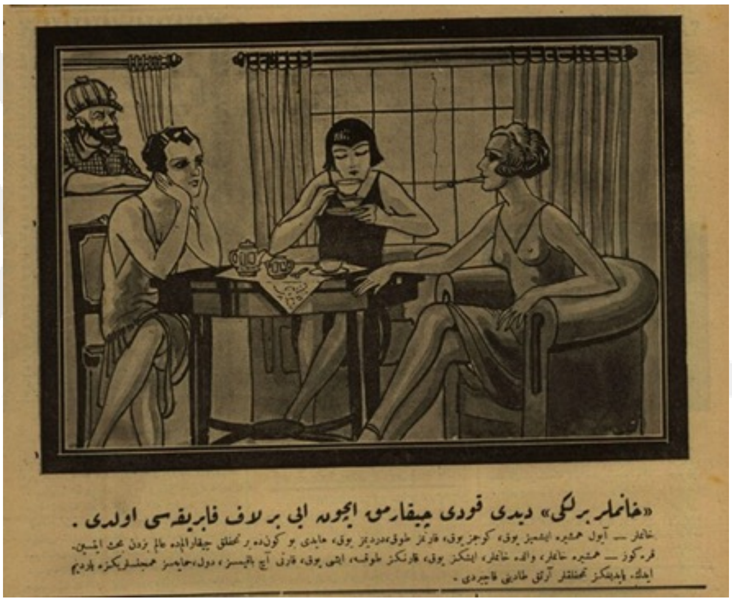

استانبول خانملری ایشی آزیتدیلر
حوادث ، [وفاده بر خانم قوجه‌سنی اویره چویره دوکدکدن صوکره قاپی دیشاری ایتمش]
خانم — هیشت افندی، آچ قولاغکی ایی دیکله، بن مجلسه کیدیورم. ایشته فاراش، ایشته سوپورکه، ایشته ات، ایشته اوجاق ، آقشامه قدر اوی سیل سوپور ، یمکلری حاضر ایت ، بریی یاپیلمامش کوردیمی علیم آللاه اشک صودن کلنجه‌یه قدر پاطلاقلارم، هایدی مارش، ایش باشنه!

Şekil 351. Karagöz, S. 2012, 29 Haziran 1927
İstanbul Hanımları işi azıttılar
Havadis, (Vefa’da bir hanım kocasını evire çevire dövdükten sonra kapı dışarı etmiş)
Hanım – Hişt efendi, aç kulağını iyi dinle, ben meclise gidiyorum. İşte faraş, işte süpürge, işte et, işte ocak, akşama kadar evi sil süpür, yemekleri hazır et, birini yapılmamış gördüm mü alimallah eşek sudan gelinceye kadar pataklarım, haydi marş iş başına!

İktidar çevreleri kadınların bağımsız bir siyasi örgütlenme yerine “hayat-ı içtimaiye” alanında faaliyet göstermesini daha uygun bulduklarını ima ediyordu.[727] *Karagöz*’de yayınlanan “Hanımlar Birliği” dedikodu çıkarmak için iyi bir laf fabrikası oldu” başlıklı aşağıdaki karikatür bu düşüncenin bir yansımasıydı. Karikatürde, iktidar çevrelerinin kadınların siyasi alan yerine sosyal hizmetlerde aktif olmalarını tercih ettiklerini ima eden söylem, alaycı bir şekilde görselleştirilmiştir. *Karagöz*'ün kadınlara hitaben "karnınız tok, işiniz yoksa, yoksul ve himayesiz hemcinslerinize yardım edin" demesi, kadınların siyasi özneleşme taleplerinin "dedikodu"ya indirgenerek itibarsızlaştırıldığını gösterir. *TKB*'nin, işlevsiz, boş zamanlarını tuhaflıkla dolduran bir topluluk gibi sunulması, örgütlü kadın hareketinin hem ciddiye alınmadığını hem de sosyal yardıma indirgenen bir çerçevede tutulmaya çalışıldığını yansıtır. Bu mizahi anlatım, kadınların kamusal alandaki görünürlüğünün sınırlandırılması ve "makbul kadınlık" rollerine çekilmesi yönündeki ideolojik yönlendirmeyi açıkça ortaya koyar.

---

[727] Bkz. Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap…*, s.159, 160-165. Zihnioğlu burada, iktidar sözcülerinden Yunus Nadi’nin TKB’nin siyasi taleplerini “asabi bir propaganda” olarak niteleyip kadınları hayır işlerine (sosyal alana) yönlendiren telkinlerini, kadınların siyasal özneliğinin reddedilmesi bağlamında analiz etmektedir.


«خانملر برلکی» دیدی قودی چیقارمق ایچون ایی بر لاف فابریقه‌سی اولدی .

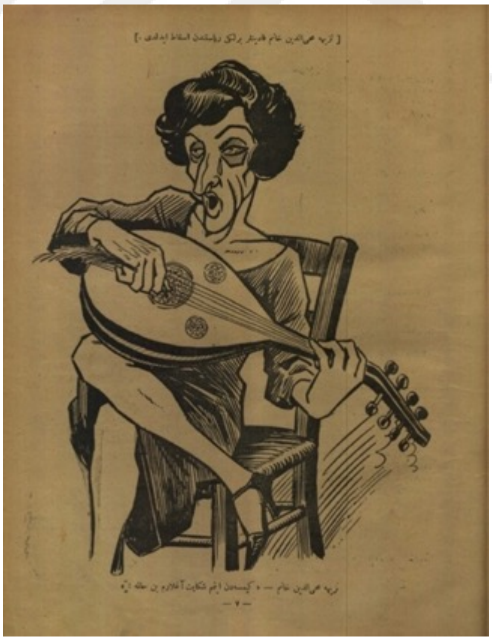
Şekil 352. Karagöz, S. 2021, 30 Temmuz 1927
Hanımlar Birliği" dedikodu çıkarmak için iyi bir laf fabrikası oldu.
Hanımlar – Ayol hemşire işimiz yok, gücümüz yok, karnımız tok, derdimiz yok, haydi bugün de bir tuhaflık çıkaralım da alem bizden bahsetsin.
Karagöz – Hemşire hanımlar, valide hanımlar, işiniz yok karnınız toksa, işi yok, karnı aç bakımsız, dul, himayesiz hemcinslerinize yardım edin. Yaptığınız tuhaflıklar artık tadını çıkardı.

1927 yılı, *TKB* ile hükümet arasındaki gerilimin stratejik bir safhaya evrildiği dönüm noktası olmuştur. 25 Mart 1927'de gerçekleştirilen TKB Kongresi'nde, Nezihe Muhiddin'in tüzüğün ikinci maddesine "kadınların siyasi haklarını kazanması" ibaresini ekletme girişimi, iktidar çevrelerinde ve valilik nezdinde büyük bir tedirginlik yaratmıştır.[728] İstanbul Valiliği, bu tüzük değişikliğini başlangıçta "girişim mahiyetinde" görerek resmen onaylamış olsa da bu onay *TKB*'nin Haziran 1927'de seçimlere “kadın adaylarla” katılma hamlesiyle birlikte açık bir çatışmaya dönüşmüştür. İktidarın bu bağımsız siyasi hareketi durdurma kararlılığı, dernek içindeki muhalif grupların da desteğiyle Nezihe Muhiddin’e karşı bir tasfiye sürecine evrilmiştir. Ağustos 1927’de Valilik emriyle dernek merkezinde yapılan aramalar ve ardından başlatılan “yolsuzluk” soruşturmaları, Muhiddin’i itibarsızlaştırma kampanyasına dönüşmüş; sonuç olarak Eylül 1927’de Nezihe Hanım baskılar altında başkanlıktan istifaya zorlanmıştır.[729]

---

[728] Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap*…, s. 196-198

6 Ekim 1927 tarihli *Yeni Kalem*’de yayımlanan karikatür, Nezihe Muhittin’in *TKB* başkanlığından düşürülmesini açık bir alaycı tonla işler. Muhittin’in ud çalarken ve “Kimseden etmem şikayet, ağlarım ben halime” dizeleri eşliğinde betimlenmesi, onun yaşadığı siyasal dışlanmayı melodramatik bir sahneye indirger. Burada iki yönlü bir alay vardır: Birincisi, Muhittin’in “mağduriyetini abarttığı” ima edilerek durum karikatürize edilir ve içine düştüğü durumdan kendisi sorumluymuş gibi bir çerçeve kurulur. İkincisi ise, kadın liderlerin duygusal, kırılgan ve rasyonel siyaset üretmekten uzak oldukları yönündeki ataerkil klişeler pekiştirilir.

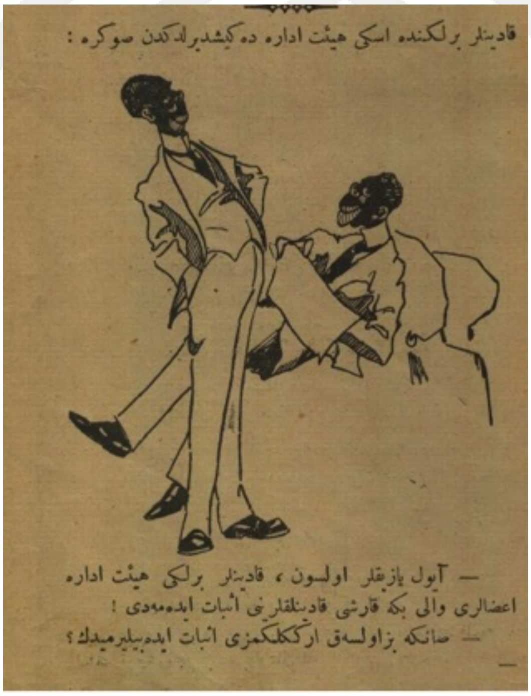


Şekil 353. Yeni Kalem, S. 1, 6 Teşrinievvel 1927
Nezihe Muhittin Hanım Kadınlar Birliği riyasetinden iskat edildi.
Nezihe Muhittin Hanım – Kimseden etmem şikayet ağlarım ben halime!

---

[729] Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap*…, s. 204-206.

Yine Yeni Kalem'in aynı sayısında yer alan aşağıdaki karikatür, yine bir cinsiyetçi stratejiyi *Zümrüdüanka*'nın 6 Ağustos 1923 tarihli "Harem Ağalarının Teavün Cemiyeti" başlıklı karikatüründe olduğu gibi, "erkeklikten yoksun bedenler" ile kadınların siyasal talepleri arasında paralellik kurarak işletir. Söz konusu önceki örnekte harem ağaları, *KHF*'yle aynı düzleme çekilerek örgütlenme hakları alaya alınmıştı. Bu çizimdeki hadım olduğu ima edilen iki siyahi figürün *TKB*'nin yeni heyet-i idaresi hakkında "kadınlıklarını valiye ispat edemediler" sözünü değerlendirmesi, siyasal yetkinliğin biyolojik/cinsel bir ölçüte indirgenmesini içerir. Devamında gelen "biz olsak erkekliğimizi ispat edebilir miydik?" cümlesi ise bu figürlerin "eksik erkeklik" statülerine yapılan gönderme üzerinden, kadınların siyasal alana girişini doğrudan "cinsiyet normlarının bozulması" ile eşler. Karikatür, tıpkı 1923 tarihli *Zümrüdüanka* örneğinde olduğu gibi, kadınların kamusal yetkinliğini mizahın en alt hiyerarşik basamağına yerleştirir. Kadınların örgütlenmesi ve siyasal hak talebi, bu iki karikatürde de hem "doğal olmayan" hem de "gülünç" bir girişim olarak kodlanır.


قادینلر برلکنده اسکی هیئت اداره ده‌کیشدیرلدکدن صوکره :
— آیول یازقلر اولسون ، قادینلر برلکی هیئت اداره اعضالری والی بکه قارشی قادینلقلرینی اثبات ایده‌مه‌دی !
— صانکه بز اولسه‌ق ارککلکمزی اثبات ایده‌بیلیرمیدک ؟

Şekil 354. Yeni Kalem, S. 1, 6 Teşrinievvel 1927
Kadınlar Birliğinde eski heyet-i idare değiştirildikten sonra:
- *Ayol yazıklar olsun, Kadınlar Birliği heyet-i idare azaları vali beye kadınlıklarını ispat edemedi!*
- *Sanki biz olsak erkekliğimizi ispat edebilir miydik?*

Kısa süre sonra Türk Ocağı'nda toplanan olağanüstü kongrede, valiliğin desteğini de arkasına alan muhalif grup Nezihe Muhittin ve ekibini görevden uzaklaştırarak birliğin yönetimini tamamen değiştirmiş; başkanlığa da ortaokul müdürü Sadiye Hanım getirilmiştir. Yeni yönetimin ilk icraatı Nezihe Muhittin'i ve yakın çalışma arkadaşlarını birlikten ihraç etmek; ardından mühürlü olan merkez binanın açılması için valiliğe başvurmak olmuştur. Ancak Sadiye Hanım kısa süre içinde istifa edince yerine, hükümetle uyumlu ve "daha ılımlı" bir çizgiyi temsil eden Latife Bekir geçmiştir.[730] Bekir, Nezihe Muhiddin'in siyasal hak taleplerini "hayal peşinde koşmak" diye nitelemiş ve birliğin esas görevinin "kadınları tekâmüle sevk etmek", hayır işleri ve köylü kadınların eğitimiyle uğraşmak olduğunu vurgulamıştır. Bu dönüşümle birlikte *TKB*, siyasal haklar konusundaki açık muhalif tutumunu terk ederek rejimle çatışmayan, hatta resmi modernleşme projesiyle uyumlu bir kadın örgütü hâline getirilmiş;[731] böylece hükümet, Nezihe Muhiddin'in şahsında somutlaşan bağımsız kadın hareketini "ehlileştirmeyi" başarmıştır. Nezihe Muhiddin'in tasfiyesi, dönemin basınında da memnuniyetle karşılanmıştır; Yunus Nadi'nin Cumhuriyet'te yayımlanan ve "Ooh, aman kurtulduk!" sözleriyle biten yazısı, eski yönetimi "Türk kadınlığı namına kokuşmuş bir çehre" olarak nitelemiştir.[732]

Bu tepkiler, kadınların bağımsız siyasi mücadelesinin dönemin iktidar elitlerince nasıl tehdit olarak algılandığını açıkça ortaya koymaktadır. 1923–1927 arasında *KHF* ile başlayıp *TKB* çatısı altında verilen mücadele, tüm engellemelere rağmen Türkiye'de kadın haklarının kazanılması sürecine önemli katkılar yapmıştır. Nezihe Muhiddin ve dava arkadaşları, seçme-seçilme hakkını gündemde tutarak bir anlamda Cumhuriyet yöneticileri üzerinde "baskı grubu" işlevi görmüşlerdir. *TKB*'nin kampanyası, her ne kadar 1927'de durdurulmuş olsa da kadınların siyasal hakları fikrini kamu vicdanına ekmişti. Nitekim kadınlar 1930'da belediye seçimlerinde, 1934'te de milletvekili genel seçimlerinde oy kullanma ve seçilme hakkına kavuştular. Ancak mizah basınında kadınlar haklarını elde etikleri son ana kadar konuyla ilgili benzer karikatürler yer almaya devam etmiştir.

---

[730] Ceren Işat, *Türk Kadınlar Birliğinde Devlet ve Sınıf İlişkileri,* Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2006, s. 23.

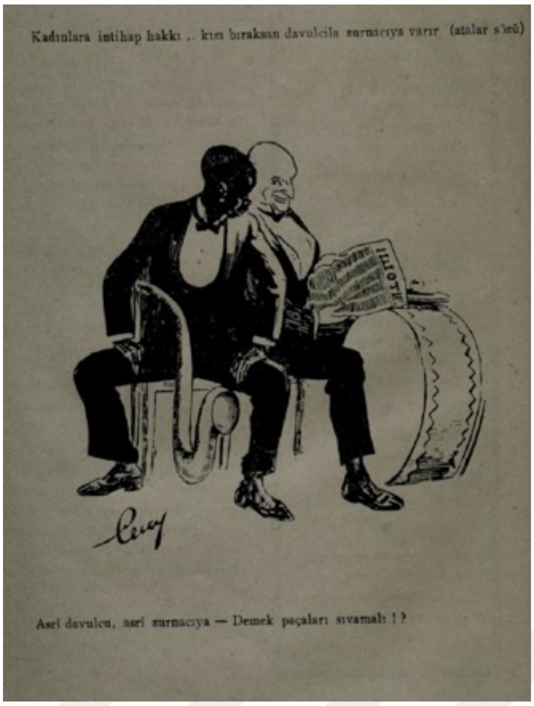
[731] Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap…*, s. 244; Mustafa Yahya Metintaş, "Nezihe Muhittin ve Türk Kadınının Siyasi Haklar Mücadelesi," *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi Yakın Tarih Dergisi*, C. 1, S. 3, 2018, s. 88; Ceren Işat, *Türk Kadınlar Birliğinde Devlet ve Sınıf İlişkileri…*, s. 23

[732] Mustafa Yahya Metintaş, "Nezihe Muhittin ve Türk Kadınının Siyasi Haklar Mücadelesi… s. 91

Cem dergisinde Mart 1929'da yayımlanan "Kadınlara intihap hakkı… kızı bıraksan davulcu ile zurnacıya varır" başlıklı karikatür, kadınlara oy hakkı tartışmalarının modernleşme söylemi içindeki cinsiyetçi kodlarla nasıl örüldüğünü yansıtan çarpıcı bir örnektir. Karikatürde asri (muhtemelen caz grubu) iki müzisyen, kadınlara oy hakkı verilmesini kendi çıkarları açısından yorumlayarak "Demek paçaları sıvamalı!?" diyerek alay ederler. Buradaki mizah, kadınların siyasal tercihlerinin "öngörülemez", "duygusal" ve "akıl dışı" olacağına dair varsayımı pekiştirir. Bu temsil, modern düşüncenin uzun süre biçimlendirdiği kadın–erkek karşıtlığının izlerini taşır. Zira Batı düşünce tarihinde kadın, kontrol edilemez bedensel özellikleri ve duygusallığıyla "irrasyonel" alanla özdeşleştirilmiş; erkek ise akıl ve rasyonaliteyi temsil eden modern öznenin taşıyıcısı olarak konumlandırılmıştır. Bu tarihsel ayrım, Türk modernleşme söyleminde de yankı bulmuş; kadın, ulusun annesi ve ahlaki taşıyıcısı olarak tanımlanırken siyasal karar verme yetisi çoğu zaman sorgulanmıştır.[733]

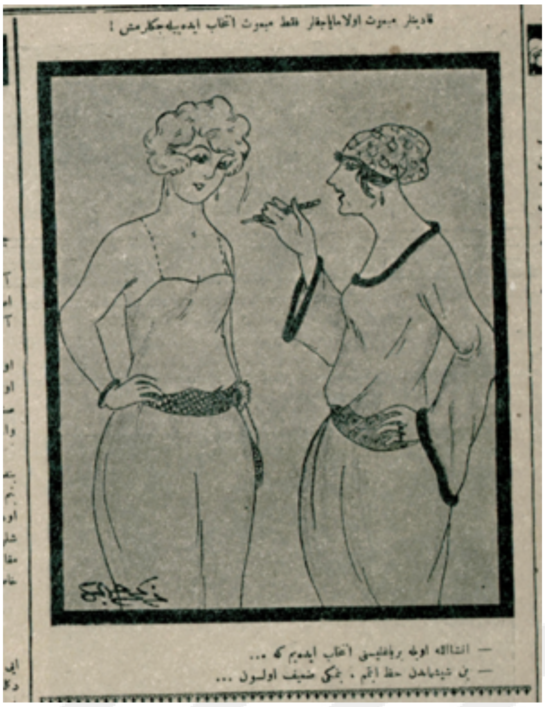
---

[733] Ayşe Durakbaşa, "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu…", s. 36. Ayşe Durakbaşa, modern kadınlık ve erkeklik tasavvurunun oluşumunu tartışırken kavramsal çerçevesini Genevieve Lloyd'un *Erkek Akıl* adlı eserine dayandırır. Lloyd, Batı düşünce tarihinde "akıl"ın erkeklik ile, "irrasyonalite"nin ise kadınlıkla özdeşleştirilerek modern öznenin erkek olarak kurulduğunu savunur. Durakbaşa, erken Cumhuriyet dönemindeki kadınlık ve erkeklik kurgularını değerlendirirken bu teorik ayrımı açıklayıcı bir araç olarak kullanır. Bkz. Genevieve Lloyd, *Erkek Akıl*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.


Kadınlara intihap hakkı .. kızı bıraksan davulcila zurnacıya varır (atalar sözü)
Cem
Asri davulcu, asri zurnacıya — Demek paçaları sıvamalı ! ?

Şekil 355. Cem, S. 47, 28 Mart 1929
Kadınlara intihap hakkı…kızı bıraksan davulcu ila zurnacıya varır (atalar sözü)
Asri davulcu, asri zurnacı – Demek paçaları sıvamalı!?

Bu bakış açısını yansıtan karikatürler, dönemin kadınların siyasal yetkinliğine dair yürütülen tartışmalarda sıkça başvurulan bir araç olmuştur. Nitekim 20 Mart 1924 tarihli *Zümrüdüanka*'da yayımlanan "*Kadınlar mebus olamayacaklar fakat mebus intihap edebileceklermiş!*" başlıklı karikatür, kadınların oy hakkına sahip olmaları halinde rasyonel siyasal değerlendirmeler yapamayacakları iddiasını alaycı bir biçimde üretir. Çizimde iki modern giyimli kadın, adayları siyasi programları, toplumsal sorunlara yaklaşımı ya da temsil kabiliyeti üzerinden değil; "İnşallah öyle bir yağlısını intihap edeyim ki…" ve "Ben şişmandan haz etmem, benimki zayıf olsun..." ifadelerinin açıkça gösterdiği üzere, maddi imkânları ve fiziksel görünüşleri üzerinden değerlendirmektedir. Kadın seçmenin oy verme davranışının "kapris, beğeni ve yüzeysellik" ile özdeşleştirilmesi, mizah basınının kadınların siyasal hak taleplerini itibarsızlaştırmak için kullandığı yaygın bir stratejidir. Böylece karikatür, kadınların seçme hakkını hafifleterek, erkeklerin siyasal alan üzerindeki hâkimiyetinin "doğal" ve "akla uygun" olduğu görüşünü yeniden üretir.


قادینلر مبعوث اولامایاجقلر فقط مبعوث انتخاب ایده‌بیله‌جکلرمش !
— انشاالله اویله بر یاغلیسنی انتخاب ایده‌یم که ...
— بن شیشماندن حظ ایتمم . بنمکی ضعیف اولسون ...

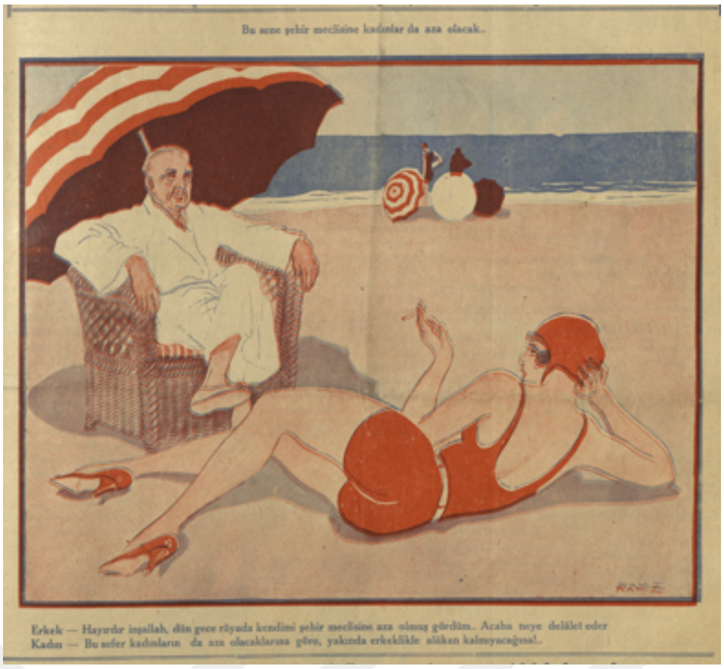
Şekil 356. Zümrüdüanka, S. 125, 20 Mart 1340 [1924]
Kadınlar mebus olamayacaklar fakat mebus intihap edebileceklermiş!
- *İnşallah öyle bir yağlısını intihap edeyim ki…*
- *Ben şişmandan haz etmem benimki zayıf olsun…*

31 Temmuz 1930 tarihli *Akbaba*'da yayınlanan karikatür, kadınların ilk kez belediye seçimlerinde oy kullanacakları dönemde yayımlanmıştır. "Bu sene şehir meclisine kadınlar da aza olacak" başlığı altında yer alan sahnede, plajda mayosuyla uzanan bir kadın ile karşısında oturan erkek arasında şu diyalog geçer:

"– Erkek*:* Hayırdır inşallah, dün gece kendimi şehir meclisine aza olmuş gördüm... Acaba neye delalet eder?

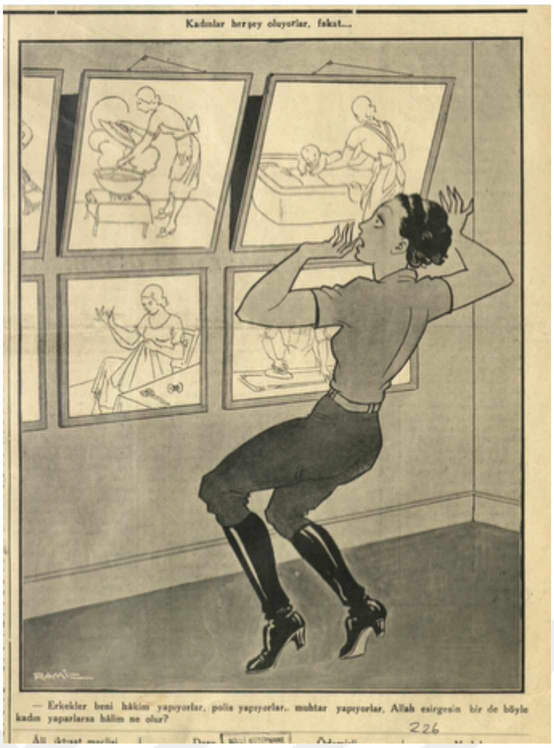
– Kadın*:* Bu sefer kadınlar da aza olacaklarına göre, yakında erkeklikle alakan kalmayacağına!"

Karikatürde mizahın odağı, kadının siyasal katılımından ziyade erkeğin "erkeklik" statüsünü kaybetme korkusudur. Kadının "aza" olacağı bilgisi, doğrudan erkekliğin itibarsızlaşacağı bir duruma bağlanır. Siyasal eşitlik fikri, böylece eril kimliğin tehdit altında olduğu bir "tersine dönüş" senaryosuna indirgenir.


Bu sene şehir meclisine kadınlar da aza olacak..
Erkek — Hayırdır inşallah, dün gece rüyada kendimi şehir meclisine aza olmuş gördüm.. Acaba neye delâlet eder
Kadın — Bu sefer kadınların da aza olacaklarına göre, yakında erkeklikle alâkan kalmıyacağına!..
RAMİZ

Şekil 357. Akbaba, S. 776, 31 Temmuz 1930

15 Teşrinisani 1933 tarihli yine bir *Akbaba* karikatürü ise bu söylemin daha rafine bir devamıdır. “Kadınlar her şey oluyorlar, fakat...” başlığıyla kadınların artan mesleki rollerine tepkiyi yansıtır. Çizimde, pantolon giymiş bir kadın, duvardaki çerçevelerde kadınlık rollerinin —anne, eş, ev kadını— resimlerine korkuyla bakar. Altındaki yazıda “Erkekler beni hâkim yapıyorlar, polis yapıyorlar, muhtar yapıyorlar, Allah esirgesin bir de böyle kadın yaparlarsa hâlim ne olur?” der. Kadının kamusal yetkinliği burada groteskleştirilmiş, “kadınlık” normlarından sapma olarak gösterilmiştir. Karikatür aynı zamanda, erkeklerin kadınlara “lütufta bulunurcasına” verdikleri hakların yarattığı bir çelişkiyi de ima eder. Erkekler, kadına mesleki roller tanımış; fakat bu tanımanın sınırlarını kendileri belirledikleri için “asıl olması gerekeni” —kadının geleneksel rollerini— unutturmuşlardır. Bu açıdan karikatür, farkında olmadan erkeğin kendi eliyle yarattığı bir “aşırılıktan” yakınmasını yansıtır. Kadınların “her şey” olabilmesi, erkeğin izniyle mümkün olmuş; dolayısıyla burada alaya alınan yalnızca “fazla özgür kadın” değil, aynı zamanda bu özgürlüğü denetleme yetkisini kendinde gören erkek zihniyetidir.


Kadınlar herşey oluyorlar, fakat...
RAMİZ
— Erkekler beni hâkim yapıyorlar, polis yapıyorlar.. muhtar yapıyorlar, Allah esirgesin bir de böyle kadın yaparlarsa hâlim ne olur?
226

Şekil 358. Akbaba, S. 61, 15 Teşrinisani 1933

Sonuç olarak, 1923 yılı civarında "İstanbul hanımlarının" toplumsal imajı ile kadınların siyasal hak arayışı, hem tarihsel gerçeklikte hem de mizahi temsil düzleminde çarpıcı bir dönüşüm içindeydi. "İstanbul hanımı" figürü, gerek giyim-kuşam ve sosyal yaşam alışkanlıklarıyla, gerek siyasi talepleriyle alaya alınmış; böylece toplumsal değişimin sancıları esprili ama bir o kadar da cinsiyetçi bir mercekle kayda geçirilmiştir. Bu karikatürler incelendiğinde, dönemin kentli kadın kimliğine yönelik eleştirilerin ve kadınların kamusal alana çıkma çabalarına dair önyargıların açıkça görülebildiği, dolayısıyla tarihsel birer belge niteliği taşıdığı söylenebilir. "İstanbul hanımlarının" yaşam biçimi ile kadınların siyasi hak arayışı gibi iki eksen, 1920'ler Türkiye'sinin modernleşme sancılarında birleşerek mizah sayfalarında temsillerini bulmuştur.

5.2 İstanbul Hanımları - Türk Ocağı Toplantıları ve Kadınların Hak Mücadelesi[734]

Medeni Kanun'un 17 Şubat 1926'da kabulü, aile hukukunu kökten dönüştüren bir kırılma noktasıdır ve bu düzenlemenin kapsamı ve niteliği, 1917 tarihli Hukuk-ı

---

[734] Bu bölümdeki karikatürler, daha önce aile hukuku maddelerinin içeriğine odaklanan örneklerden farklı olarak, tartışmaların öznesi hâline gelen kadın örgütlerini ve "İstanbul Hanımları"nı doğrudan mizahın hedefi yapmaktadır.

Aile Kararnamesi ile 1923–1924 yıllarında Meclis'te yürütülen tartışmalar dikkate alındığında daha açık biçimde anlaşılmaktadır. 1917 Hukuk-u Aile Kararnamesi her ne kadar 1919'da yürürlükten kaldırılmış olsa da çok eşlilik, boşanma, evlenme yaşı ve aile içi otorite gibi başlıklarda getirilen sınırlı reformlar, yeni rejimin hukuk devrimine giden süreçte sürekli geri dönen tartışma başlıkları olarak gündemde kalmaya devam etmiştir. 1923 sonbaharından itibaren meclis komisyonunda ele alınan aile hukuku tasarıları ise büyük ölçüde 1917 Kararnamesi'nin hükümlerini tekrar ediyor; tek eşliliği zorunlu kılmayan, kız çocukları için dokuz, erkek çocukları için on iki olan evlenme yaşını koruyan hükümlerle İslam hukukunun sınırlarını zorlamayan bir "uzlaşma" arayışı sunuyordu. Zehra Toska'nın vurguladığı üzere, 1921–1924 arasında eğitim birliği, halifeliğin kaldırılması, tekke ve zaviyelerin kapatılması gibi laikleşme adımları hızla atılırken, aile hukukunda köklü bir dönüşümün ertelenmesi tesadüf değildi; kadın bedeni ve aile kurumu, tutucu çevrelerin direncinin en yoğunlaştığı alan olarak özel bir hassasiyet taşıyordu.[735]

Bu bağlamda aile hukuku maddeleri etrafında yürüyen tartışmalar, yalnızca teknik bir "kanunlaştırma süreci" değil, aynı zamanda kadınların konumu üzerinden şekillenen ideolojik bir gerilim alanıydı. Tasarı son aşamasına yaklaşmışken, özellikle kız çocuklarının evlendirilme yaşı, erkeğin tek taraflı boşama yetkisinin sınırlandırılması ve çok eşliliğin fiilen sürmesine imkân tanıyan hükümler karşısında "İstanbul hanımları" diye ayrıştırılan kadın çevrelerinin uzun süre sessiz kalması, bazı yazarlar tarafından eleştiri konusu edildi. Nezihe Muhittin'in çağrısıyla Türk Ocağı'nda düzenlene kitlesel bir toplantı[736] da bu eleştirilerin gölgesinde gerçekleşti. *Akşam* muharriri Necmeddin Sadak bu toplantıyı, kararname "dokuz yaşındaki kızların evlendirilmesine, dört kadınla evliliğe ve erkeklerin boşama hakkına dokunmadan" neredeyse kesinleşmek üzere olduğu sırada yapıldığı için, "geç kalmış bir teşebbüs" olarak nitelendirmişti. Sadak, "Türkiye Cumhuriyeti kendi kanunları ile sizi tahkir ediyor, niçin ses çıkarmıyorsunuz?" diyerek kadınları azarlarken; Ona göre "İstanbul hanımları", kendileriyle doğrudan ilgili maddeler karşısında dahi "ihtisas sahibi” değildi; Türk Ocağı’ndaki toplantının asıl zaafı, kadınların kararnameye dair somut ve tutarlı bir karşı teklif üretememiş olmalarıydı. Böylece aile hukuku tartışmaları etrafında şekillenen eleştiriler, “İstanbul hanımı” figürünü hedef alan daha geniş bir ideolojik sorgulamanın parçası hâline geldi.[737]

---

[735] Zehra Toska, "Cumhuriyet'in Kadın İdeali: Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, ed. Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 78-80.

[736] İstanbul Hanımlarını "Hanımlara Mahsus Konferans"a davet ederken yazılan davetiyede: "Hukuk-i Aile Karar-namesinin Büyük Millet Meclisi'nde müzakere edilmesi münasebetiyle Türk Ocağı'nda yarınki Perşembe günü saat ikide Nezihe Muhiddin Hanım tarafından bir konferans verilecektir. Bütün kadınlığı alakadar eden bu mühim mesele konferanstan sonra münakaşa edilecektir. Konferans hanımlara mahsustur" denmekteydi. Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap…*, s. 143

Bu eleştiriler, aynı zamanda İstanbul–Anadolu kadını ayrımını keskinleştiren bir düzleme taşınmıştır. *Tevhid*’de yazılan yazılarda “çaydan çaya koşan”, moda ve dans tutkunu “İstanbul hanımları”, ülkenin bütün yükünü sırtında taşıyan çarşaflı köylü kadının karşısına çıkarılır;[738] *Hakimiyet-i Milliye*’de yayımlanan ünlü makalede ise Türk kadınının gerçek timsali olarak, İstiklal Harbi’nde kağnısıyla cephane taşıyan Anadolu kadını gösterilir.[739] “İstanbul hanımları”, hem Osmanlı bakiyesi, seçkin, ayrıcalıklı bir sınıfın temsilcisi olarak kodlanmakta, hem de “hakiki millet kadını”nın ahlaki ve milli erdemlerinden uzak olmakla suçlanmaktadır. Bu karşıtlık, kadın kimliğinin hangi tarihsel deneyim ve hangi ahlaki değerler üzerine inşa edileceğine dair erken Cumhuriyet’in en temel gerilim hatlarından birini oluşturur.

Türk Ocağı’nda düzenlenen toplantı sonrasında, kararnameyi daha derinlemesine incelemek üzere Halide Edib, Nezihe Muhittin, Nakiye, Azize, Sabiha Zekeriya, Rezzan Emin, Salma, Aliye Esat, Nigar Şevki ve Naciye Faham hanımlardan oluşan bir komisyon kurulmuş ve gelişmeleri izleyeceklerine dair bir karar alınmıştı. Halide Edib basında çıkan suçlamaları altı maddede toplamıştı. Bu toplantının “müteşebbisi”, hatta o toplantıda bulunmamış olmak sıfatıyla tarafsız sayılabilirim,” diyen Halide Edib, İstanbul-Anadolu kadını ayrımında *Tevhit*’e şu cevabı vermekteydi: “Çaylara gitmek, modaya meraklı olmak, hatta dans etmek bir kadının memleketine ait meselelerde ciddi düşünmeyeceğini ifade etmez. Memleketin bütün yükünü aziz omuzlarında taşıyan taşra kadının çoğunluğunun menfaat ve hakkını da şehirdeki aydın kadınlar inceleyecekler ve savunacaklardır.”[740]

---

[737] Necmeddin Sadak, “Hanımlarımız ve Aile Hukuku Kararnamesi, *Akşam*, 21 Ocak 1924

[738] Bernard Caporal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını…*, s. 363

[739] Hakimiyet-i Milliye’deki yazı ise uyarı niteliğindeydi: “(…) İstanbul’da kadınlık cereyanına önderlik eden hanımlarımıza bir noktayı ehemmiyetle işaret etmek isteriz:
Bugünkü Türk kadının timsali, Anadolu’da, İstiklal Harbinde, kağnı üzerinde cepheye cephane taşıyan kadınlardır. Eğer kadınlık cereyanına önderlik eden hanımlar, bu arz ettiğimiz timsale yalnız bir hak ve fedakarlık örneği diye değil, fakat bütün hayatımızın esasıdır diye dikkat ederlerse, ülkülerinin asıl başlangış noktasını keşfetmiş olurlar. Türk kadınlığı, İstanbul’dan medeniyet alemine yürümekle bir yol almış olmaz. Anadolu’nun ortasından kağnıyı yürüten kadının yurdundan medeniyet alemine yürümekle yol almış olur ve amaca şan şeref içinde varır.” “Türk Kadınlığı”, *Hakimiyet-i Milliye*, 21 Ocak 1924; Tezer Taşkıran, *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları…*, s. 112-113.

İşte Türk Ocağı’nda 1924 Ocak ayında düzenlenen ve Aile Hukuku Kararnamesi’ne itiraz niteliği taşıyan toplantı, tam da bu politik ve ideolojik bağlamın içine yerleşir. Bir yandan Necmeddin Sadak gibi yazarlar, “İstanbul hanımlarını” haklarında yapılan bir çalışmada sesleri çıkmadığı için eleştirirken, öte yandan basının ve mizah dergilerinin önemli bir bölümü bu toplumsal mobilizasyonu yeni bir alay malzemesi hâline getirmiştir. *Karagöz* ve *Akbaba*’da 1923 sonu ile 1924 başı arasında yayımlanan karikatürler, bir yandan aile hukukunun yeniden düzenlenmesine dair hukuki tartışmalara gönderme yaparken, diğer yandan “İstanbul hanımını” Osmanlı bakiyesi, ayrıcalıklı ve “fazla modern” bir figür olarak çerçeveleyerek hem kadın hareketini hem de şehirli kadın kimliğini problematize etmektedir.

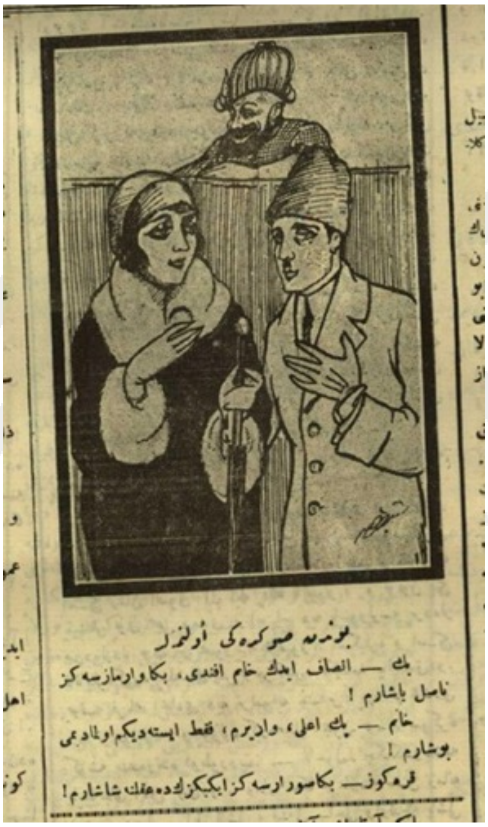
Sözü edilen karikatürlerden ilki 16 Ocak 1924’te *Karagöz*’de yayınlanan karikatürdür. Çizim, Meclis’te aile hukuku üzerine yürütülen tartışmaların kamuoyundaki yansımalarından biridir ve özellikle “İstanbul Hanımı” imgesinin mizah yoluyla nasıl kodlandığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Çizimde, modern giyimli bir kadın ile yine şehirli bir erkek karşı karşıya durmakta; erkek, melodramatik bir dille “bana varmazsanız nasıl yaşarım!” diye ricada bulunurken, kadın güvenli, talepkâr ve hatta biraz alaycı bir ses tonuyla “pekâlâ varırım fakat istediğim olmadı mı boşarım!” demektedir. Arkadaki Karagöz figürü ise “Bana sorarsanız ikinizin de aklına şaşarım!” diyerek hem bu çifti hem de aslında onların temsil ettiği yeni “şehirli modernlik” anlayışını alaya almaktadır.

Karikatürün ima ettiği toplumsal eleştiri doğrudan Aile Hukuku çalışmaları etrafındaki tartışmalara bağlıdır. 1923 sonundan itibaren Meclis’te görüşülen yeni tasarılarda, kadının boşanma hakkının genişletilmesi, çok eşliliğin sınırlandırılması ve rızaya dayalı evlilik gibi hükümler gündeme gelmiş; bu değişiklikler muhafazakâr çevrelerde “aileyi dağıtacak” yenilikler olarak yorumlanmıştır. Karikatür, tam da bu tartışmanın ortasında, İstanbul kadınının “boşanma hakkını keyfi kullanacak kadar şımarık, kontrolsüz ve kaprisli” olduğu yönündeki klişeyi yeniden üretir. Erkek ise kendi iradesi elinden alınmış, edilgen, dramatize edilmiş bir figüre indirgenir. Böylece aile kurumundaki otorite dengelerinin ters yüz olduğu bir tablo çizilir.

---

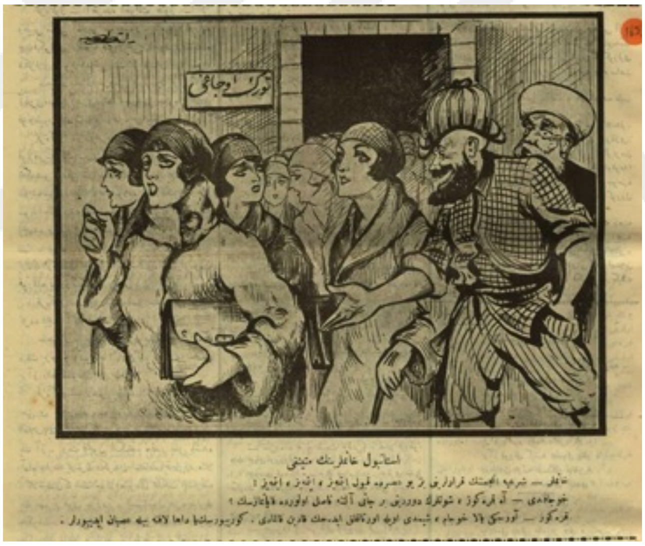
[740] Halide Edib’in “Hanımlarımızın Maksadı Nedir” Akşam 9 Şubat 1924’teki yazı ve değerlendirmeler için Bkz. Tezer Taşkıran, *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları…*, s. 110-112.

Karikatür aynı zamanda İstanbul hanımı modernleşme söylemine dâhil edilir, fakat aynı modernlik içinde güvenilmez ve “fazla özgür” bir tip olarak sunulmaktadır. Bu yönüyle karikatür, aile hukukunun yenilenmesi tartışmaları etrafında kadın özgürleşmesinin sınırlarının nerede çizileceğine dair dönemin erkek merkezli kaygılarını görünür kılar.


بوندن صوكره‌كی اولنمه‌لر
بك — انصاف ايدك خانم افندی، بكا وارمازسه‌كز ناصل ياشارم!
خانم — پك اعلی، وارپرم، فقط ايسته‌ديكم اولمادی می بوشارم!
قره‌كوز — بكا صورارسه‌كز ايكيكزك ده عقلكزه شاشارم!

Şekil 359. Karagöz, S. 1652, 16 Kanunusani 1340 [1924]
Bundan sonraki evlenmeler
Bey – İnsaf edin hanımefendi, bana varmazsanız nasıl yaşarım!
Hanım – Pek ala varırım fakat istediğim olmadı mı boşarım!
Karagöz – Bana sorarsanız ikinizin de aklına şaşarım!

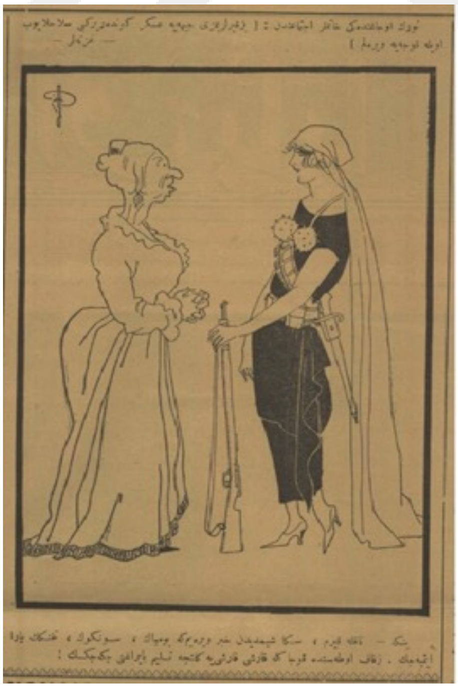
Birkaç gün sonra yayımlanan “İstanbul hanımlarının mitingi” başlıklı karikatürde Türk Ocağı’nın kapısından çıkan modern giyimli kadınlar, Şer’iye Encümeni’nin aile hukuku hükümlerine karşı yüksek sesle itiraz ederken resmedilir; bu sahne, Ocak 1924’te Türk Ocağı’nda yapılan ve Necmeddin Sadak’ın “geç kalmış bir teşebbüs” olarak nitelediği toplantıdır. Karikatürün sağ tarafında yer alan sarıklı hoca ile *Karagöz* arasındaki diyalog, mizahın keskin bir ideolojik aracı haline geldiği noktayı açığa çıkarır. Hoca'nın "şunların dördünü bir çatı altına nasıl olur da kapatamazsın?" sorusu, çok eşliliği normalleştiren ve kadınları hala "ortaklık edecek" birer aile içi unsur olarak gören eski zihniyeti temsil ederken; Karagöz'ün "Avucunu yala hocam, şimdi öyle ortaklık edecek kadın kalmadı, görüyor musun daha lafına bile isyan ediyorlar" cevabı, modern kadın kimliğinin artık bu düzeni reddeden, söz hakkını talep eden, kendi geleceği üzerinde ısrarla duran bir aktöre dönüştüğünü vurgular. Böylece karikatür, hem aile hukuku reformu etrafındaki gerilimi hicveder hem de İstanbul hanımını "itaatkâr eş" kalıbına geri döndürmek isteyen zihniyetle hesaplaşır. Ancak mizahın bakışı bu dönüşümü olumlayan bir tonda değildir; aksine, kadınların kamusal sesini yükseltmesini "aşırılık", "isyankârlık" ya da "şımarıklık" olarak kodlayan eleştirel bir çerçeve sunar. Bu çizgi, "İstanbul kadınlarının" hem reformist çevreler hem de muhafazakârlar tarafından hedef alınmasına yol açan ikili söylemin karikatürdeki en berrak yansımalarından biridir.



Şekil 360. Karagöz, S. 1653, 19 Kanunusani 1340 [1924]
İstanbul hanımlarının mitingi
Hanımlar – Şeriye encümeninin kararlarını biz bu asırda kabul etmeyiz, etmeyiz, etmeyiz!
Hoca efendi – Ah Karagöz şunların dördünü bir çatı altına nasıl olur da kapatamazsın?
Karagöz – Avucunu yala hocam, şimdi öyle ortaklık edecek kadın kalmadı. Görüyorsun ya daha lafına bile isyan ediyorlar.

Toplantının yankıları, yalnızca haber sütunlarında değil, mizah basınının açıkça aşağılayıcı üslubunda da devam etmiştir. *Akbaba*'nın 21 Ocak 1924 tarihli karikatürü, bu toplantıyı hicvetme biçimi bakımından dönemin İstanbul hanımlarına yöneltilen cinsiyetçi ve sınıfsal küçümsemenin en çarpıcı örneklerinden biridir. Karikatürde genç bir "modern" gelin figürü, sanki cepheye gönderilen bir asker gibi silahlarla, bombalarla ve palaskayla donatılmış şekilde resmedilmiş; bu grotesk “militarizasyon”, toplantıda dile getirildiği iddia edilen “Kızlarımızı cepheye asker gönderir gibi silahlayıp öyle kocaya verelim” sözünün mizahi bir karikatürü olarak sunulmuştur. Ancak mizahın hedefi sözün kendisi değil, sözü dile getirdiği varsayılan İstanbul hanımıdır**.**

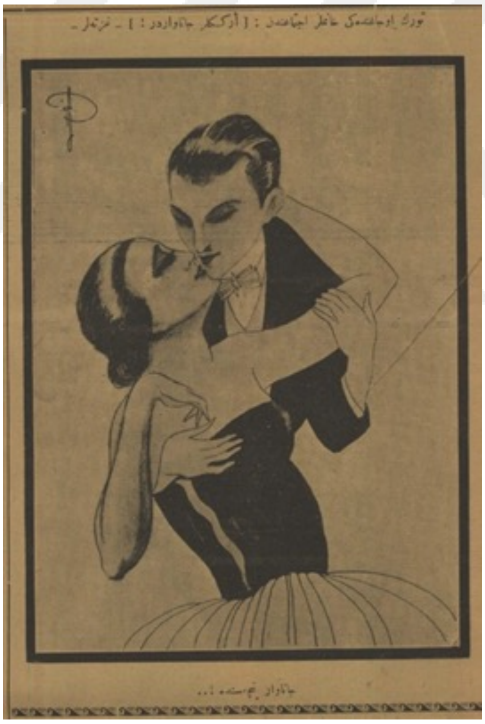
Karikatürde genç gelinin karşısındaki yaşlı kadın —“yenge”— modern gelinin elindeki silahları alaya alarak, “Nafile kızım, bomban tüfengin para etmeyecek; zifaf odasında kocanla karşı karşıya gelince teslim bayrağını çekeceksin” der. Bu söz, yalnızca kaba bir cinsel imaya dayanmaz; aynı zamanda Türk Ocağı toplantısına katılan kadınların “askeri cesaret ve politik kararlılık iddialarının” erkek karşısında nafile olduğu yönündeki son derece aşağılayıcı bir topyekün reddiyeyi temsil eder. Böylece karikatür, kadınların aile hukuku tartışmalarına müdahil olma girişimini küçültürken, onların politik taleplerini “doğal” kadınlık rollerine geri çağırarak etkisizleştirmektedir. Bu mizahi temsil, 1924 basınındaki genel eğilimle örtüşür: İstanbul’daki eğitimli ve modern kadınlar, aile hukuku reformunu tartışmak üzere Türk Ocağı’nda toplanmış olsalar da basının önemli bir bölümü bu girişimi ciddiye almamıştır.



Şekil 361. Akbaba, S. 118, 21 Ocak 1924
“*Türk Ocağı’ndaki hanımlar içtimaından : “Biz kızlarımızı cepheye asker gönderir gibi silahlayıp öyle kocaya verelim” – Gazeteler-*
Yenge – Nafile kızım, sana şimdiden haber vereyim ki bomban, süngün, tüfengin para etmeyecek. Zifaf odasında kocanla karşı karşıya gelince teslim bayrağını çekeceksin!

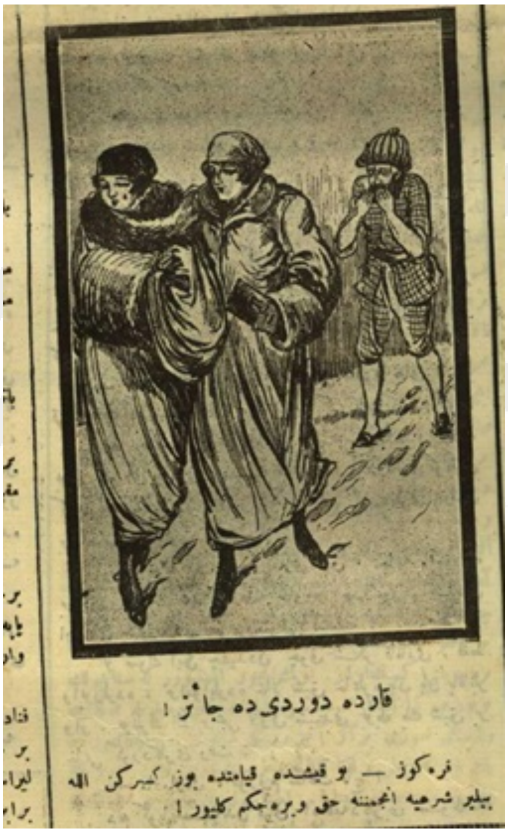
24 Ocak 1924 tarihli bir diğer *Akbaba* karikatürü ise, Türk Ocağı toplantısından basına yansıyan başka bir ifadeyi – kadınların erkekleri “canavar” olarak nitelendirdikleri iddiasını – hedef alır. Ancak bu kez mizah dergisi meseleyi bir cinsiyet karşıtlığı tartışması olarak değil, yine kadınların bedenini itibarsızlaştıran erotik bir sahne üzerinden kurar. Karikatürde modern giyimli bir kadın, bir erkeğin kucağında, dudak dudağa betimlenmiştir. Çizimin altına düşülen “Canavar pençesinde!..” ibaresi, kadınların “erkekler canavardır” sözünü tersyüz ederek onları ikiyüzlülükle suçlar.

Bu tersyüz etme stratejisi kadınların siyasal itirazını erotikleştirerek alaya alır ve Türk Ocağı’ndaki tartışmanın hukuki-siyasal içeriği tamamen silinir; geriye “şehvetinin esiri modern kadın” klişesi kalır.



Şekil 362. Akbaba, S. 119, 24 Ocak 1924
Türk Ocağı’ndaki hanımlar içtimaından: “Erkekler canavardır! – Gazeteler - Canavar pençesinde!..

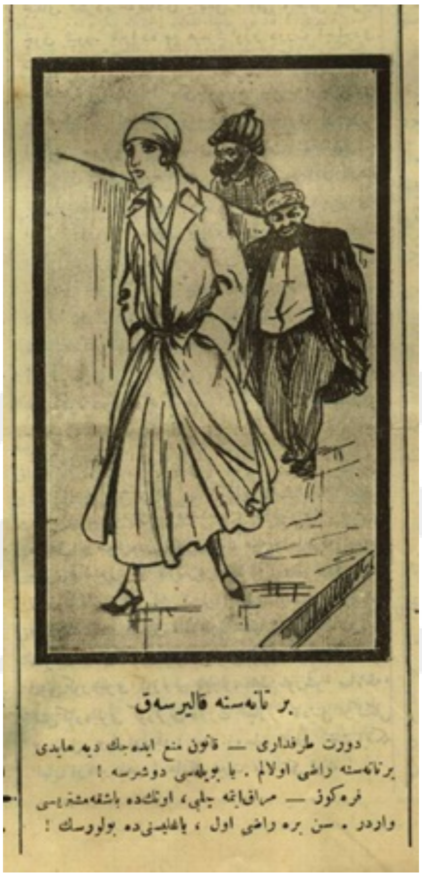
Türk Ocağı’ndaki toplantının ardından mizah basını kadınları hedef almaya devam etmiş, Aile Hukuku Kararnamesi üzerine Meclis’te yürütülen tartışmalar boyunca modern İstanbul hanımı figürü alay ve cinsiyetçi imalarla çerçevelenmiştir. 30 Ocak 1924 tarihli “Karda dördü de caiz!” başlıklı *Karagöz* karikatürü bu sürekliliğin çarpıcı örneklerindendir. Çizimde soğuk bir kış gününde iki kürklü modern kadın yürürken, arkada Karagöz elini ağzına götürerek üşüdüğünü ima eder. Karikatürün altındaki “Bu kışta kıyamette buz keserken Allah biliyor Şeriye Encümenine hak vereceğim geliyor!” ifadesi, bir yandan Meclis’te süren çok eşlilik tartışmalarına gönderme yaparken, diğer yandan kadın bedenini “ısıtan”, dolayısıyla erkeğe haz sağlayan bir nesne olarak kodlayan kaba bir mizah üretir. Dört kadına birden sahip olmanın “ısıtıcı” olacağı fikri üzerinden yürüyen bu hiciv, hem kadınların özneleşme taleplerini küçümser hem de şehirlileşmiş, modern kadın figürünü “fazla gösterişli” erotik bir bedensel görüntüye indirger.


قارده دوردی ده جائز!
قره‌کوز — بو قیشده قیامتده بوز کیسرکن الله بیلیر شرعیه انجمننه حق ویره‌جکم کلیور!

Şekil 363. Karagöz, S. 1656, 30 Kanunusani 1340 [1924]
Karda dördü de caiz!
Karagöz – Bu kışta kıyamette buz keserken Allah biliyor Şeriye Encümenine hak vereceğim geliyor!

Bu çizginin devamı niteliğindeki 27 Şubat 1924 tarihli “Bir tanesine kalırsak” karikatürü ise, modern İstanbul kadınının erkekler tarafından “istenmeyen bir ihtimal” olarak temsil edildiği daha açık bir ötekileştirme içerir. Karikatürde modern kıyafetli bir kadın tek başına yürürken, arkasındaki erkek “Kanun men edecek diye haydi bir taneye razı olalım. Ya böylesi düşerse!” diyerek, tek eşliliğin zorunlu hale geleceği endişesiyle kadın seçiminin sınırlanacağına dair bir şikayette bulunur. Karagöz’ün cevabı ise daha da küçültücüdür: “Merak etme çelebi, onun da başka müşterisi vardır.

Sen bire razı ol, yağlısını da bulursun!” Bu ifade, görünürde tek eşliliği savunuyor gibi dururken, aslında modern kadın figürünü ahlaki bir tehdit, istenmeyen bir “artık” ve erkek için “yalnızca bir seçenek” gibi konumlandırır. Kadının bireyselliği ve siyasal öznesi tamamen silinir; yerine “müşterisi olan bir meta” ya da “istenmeyen ama dolaşımda kalan bir beden” yerleştirilir.


بر تانه‌سنه قالیرسه‌ق
دورت طرفداری — قانون منع ایده‌جك دیه هایدی برتانه‌سنه راضی اولالم . یا بویله‌سی دوشرسه !
قره‌كوز — مراق ایتمه چلبی، اونكده باشقه مشتریسی واردر . سن بره راضی اول ، یاغلیسنی ده بولورسك !

Şekil 364. Karagöz, S. 1664, 27 Şubat 1340 [1924]
Bir tanesine kalırsak
Dört taraftarı – Kanun men edecek diye haydi bir tanesi razı olalım. Ya böylesi düşerse!
Karagöz – Merak etme çelebi, onun da başka müşterisi vardır. Sen bire razı ol, yağlısını da bulursun!

Bu son iki karikatürün de açıkça gösterdiği üzere mizah basını, aile hukuku tartışmalarında kadınların taleplerinin yanında konumlanmamış; hatta tek eşliliği görünürde savunuyor gibi görünen sahnelerde bile erkeklerin “dört kadın alma hakkı”nın kaybedilmesine duyduğu içten içe hayal kırıklığını mizahın merkezine yerleştirmiştir. Kadınların hukuki eşitlik yönündeki talepleri ciddiye alınmak yerine ya erotikleştirilmiş ya da alay konusu edilmiştir. Bu hiciv stratejilerinin ortak noktasını, erkeklere tarihsel olarak bahşedilmiş ayrıcalıkların ellerinden alınacağı yönündeki kaygı ve bunun yarattığı hıncın özellikle “İstanbul hanımları” üzerinden dışavurulması oluşturur. Böylece mizah sayfaları, aile hukukundaki dönüşümü tartışan kamusal bir zemin olmaktan ziyade, modern kadın figürünü küçültme, itibarsızlaştırma ve "yerine çekme" işlevi gören bir ideolojik araç haline gelmiştir. Karikatürler, tek eşliliğin savunulması gereken bir toplumsal gereklilikten çok, erkeğin kaybetme korkusu ve bu korkunun yöneldiği sembolik kadın düşmanlığını görünür kılar.

Bütün bu örnekler bir arada değerlendirildiğinde, İstanbul hanımı figürünün erken Cumhuriyet'in hem siyasal modernleşme tartışmalarında hem de aile hukukunun yeniden tanımlandığı süreçte temel bir ideolojik kavşak hâline geldiği görülür. Mütareke yıllarında modernlik, tüketim ve kamusal görünürlükle özdeşleştirilen İstanbul kadını, 1923–1924'te bu kez siyasal hak talebinin ve aile hukuku reformu etrafındaki gerilimlerin taşıyıcısı olarak yeniden sahneye çıkar; ancak bu görünürlük, mizah basınında sistematik biçimde küçültülerek, erotikleştirilerek ya da "fazla modernlik" ithamıyla sınırlandırılır. Karikatürlerde "İstanbul hanımı" hem milli fedakarlığın timsali sayılan Anadolu kadınıyla karşıtlaştırılır, hem de reform tartışmalarında ciddiyetsiz, ölçüsüz, hatta tehlikeli bir aktör olarak konumlandırılır. Bu temsiller, kadınların siyasal ve hukuki özneleşme girişimlerinin içeriklerinden çok, hangi bedenler ve hangi "kadınlık" modelleri üzerinden kabul edilebilir kılındığını tartışan bir görsel ideoloji üretir. Dolayısıyla Türk Ocağı toplantıları ve aile hukuku etrafındaki karikatürler, yalnızca belli bir tartışmanın polemiklerini değil, "İstanbul hanımının" erken Cumhuriyet'in toplumsal cinsiyet rejiminde nasıl merkezi fakat sorunlu bir figüre dönüştürüldüğünü de açığa çıkarır.

5.3 Dişi Cumhuriyet - Erken Dönem Karikatürlerinde Dişil Alegoriler

Kadın bedeni, uluslaşma süreçlerinde biyolojik işlevinin ötesinde, ulusal kimliğin yansıtıldığı simgesel bir alan olarak ele alınır. Bağımsızlık ideali ve modernleşme hedefleri doğrultusunda kadınlar, bir yandan korunması gereken öz değerleri, diğer yandan ise ulaşılan medeniyet seviyesini temsil ederler. Dolayısıyla ulusal kimliğin sınırları ve niteliği, kadınlara yüklenen ahlaki ve kültürel roller üzerinden tanımlanır. Milliyetçi söylem ve ulus inşası süreçlerinde kadınlar ulusun hem biyolojik devamlılığını sağlayan hem de kültürel kimliğini taşıyan ve aktaran asli unsurlardır.[741]

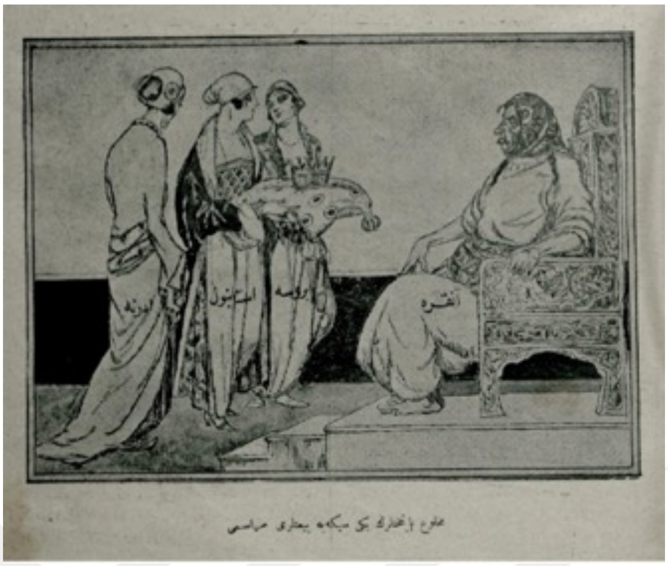
Cumhuriyet rejiminin ideolojik çerçevesinde "Cumhuriyet" fikri dişil bir kimlikle özdeşleştirilmiş, yeni devlet sıklıkla kadın figürüyle alegorik biçimde temsil edilmiştir. Genç ve kırılgan addedilen Türkiye Cumhuriyeti, erkek zihninde "korunup gözetilmeye muhtaç bir kadın" imgesiyle örtüştürülmüş; aynı zamanda güzel ve çekici bulunarak olumlu kadınsı değerlerle betimlenmiştir. Erken Cumhuriyet dönemi mizah dergilerinde de benzer şekilde Cumhuriyet ve idealleri genellikle genç, güzel ve modern bir kadın figürüyle alegorik olarak temsil edilmiştir.

Ulus kavramının dişil bir imgeyle somutlaştırılması tesadüf değildir; aksine feminist kuramcıların da belirttiği gibi ulusal kimlik tahayyülleri çoğunlukla toplumsal cinsiyet imgeleriyle iç içedir. Özellikle kadın figürü, milletin kültürel değerlerini, saflığını ve korumaya muhtaç yönünü sembolize etmek üzere tercih edilmiştir. Nitekim Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde kadının modernleşmesi toplumsal ilerlemenin ölçütü sayılmış; kadının geleneksel ve dini kısıtlamalardan kurtulması yeni rejimin ideolojisinde merkezi bir hedef haline getirilmiştir.[742] Bu bağlamda Cumhuriyet'in ilerlemeci, adil ve şefkatli yönü, dişil imgeler aracılığıyla görselleştirilerek topluma aktarılmaya çalışılmıştır.

Cumhuriyet'in ilanından hemen önce yayımlanan 18 Ekim 1923 tarihli *Kelebek* dergisi karikatürü, bu alegorik temsilin çarpıcı bir örneğidir. "Payitahtların yeni melikeye biatları merasimi" başlıklı bu çizimde, tahtta oturan gösterişli fakat "kaba görünümlü" bir köylü kadın figürü vardır ve üzerine "Ankara" yazılmıştır; onun önünde ise zarif Osmanlı hanımefendileri şeklinde resmedilen üç kadın (Bursa, İstanbul, Edirne), yeni melikeye (Ankara'ya) biat etmektedir. Bu sahne, saltanatın kaldırılması ve egemenliğin halka geçmesini, kadınlar üzerinden güçlü bir sembolizmle anlatır. Tahtı devreden eski payitahtlar ince ve zarif Osmanlı kadınlarıyla temsil edilirken, yeni egemen güç "halk", başı örtülü Anadolu kadını suretinde taç giyecektir. Böylece karikatür, Cumhuriyet'e giden yolun meşruiyetini "halkın kadını" üzerinden vurgular. Yönetim, elit merkezlerden alınarak halk kitlesine (Ankara'ya) emanet edilmiştir. Kadın bedenine yüklenen bu anlam, yeni rejimin “halkçı” niteliğini ve Osmanlı geçmişinden kopuşunu mizahi yolla görünür kılar.

---

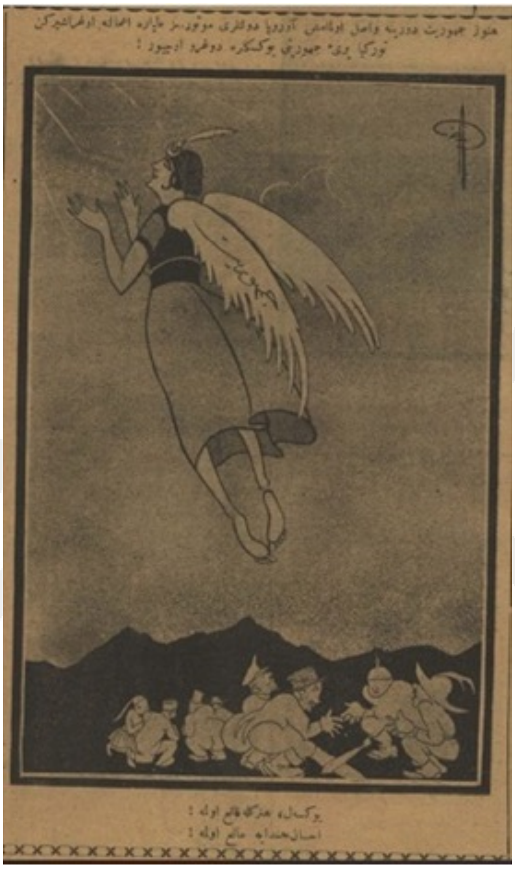
[741] Nira Yuval-Davis, *Cinsiyet ve Millet*, çev. Ayşin Bektaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020 s. 21.
[742] Büşra Tosun Durmuş, "Modernleşme Bağlamında Erken Dönem Türkiye Cumhuriyeti'nde Kadının Temsili: Akbaba Dergisi Örneği," *Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 7, 2020, s. 166–195.


ادرنه
استانبول
بروسه
آنقره
مخلوع پایتختلرك یكی ملیكه‌یه بیعتلری مراسمی

Şekil 365. Kelebek, S. 28, 18 Teşrinievvel 1339 [1923]
“Mahlu payitahtların yeni melikeye biatları merasimi”

Kelebek’te “yeni melike” olarak kurulan Ankara figürü, siyasal merkez değişimini dişil bir taht sahnesiyle meşrulaştırır; *Akbaba*’daki “Peri Cumhuriyet” ise benzer dişil sembolizmi bu defa rejimin modernleşmeci atılımını hız, yükseliş ve “mucize” metaforlarıyla görünür kılmak için kullanır. “Türkiye Peri Cumhuriyeti Yükseklere Doğru Uçuyor” adlı 5 Kasım 1923 tarihinde *Akbaba*’da yayınlanan bu karikatürde “Cumhuriyet” sırtında kanatlarıyla bir peri figürüne dönüşmüş, gökyüzüne doğru yükselirken tasvir edilmiştir. “Avrupa devletlerinin henüz motorsuz tayyare üretmekle uğraştığı” vurgulanırken, Türkiye’nin “peri Cumhuriyet” ile çoktan yükseklere ulaştığı ima edilir. Peri kanatlarında “Cumhuriyet” yazılı bu çizim, genç Cumhuriyet’in ilerlemeci atılımını ve çağdaş dünya karşısındaki sıçramasını kadın-peri figürüyle anlatmaktadır. Karikatürün hem metinsel hem görsel anlatımı, Cumhuriyet’in bir ulus-devlet modeli olarak yalnızca siyaseten değil, aynı zamanda kültürel olarak da “yüce” ve “ileri” bir noktaya taşındığını sembolize eder. Peri karakteri, kadınlığın idealize edilmiş, uhrevi ve ilham verici yönünü rejimin ilerici yönüyle bütünleştirir.

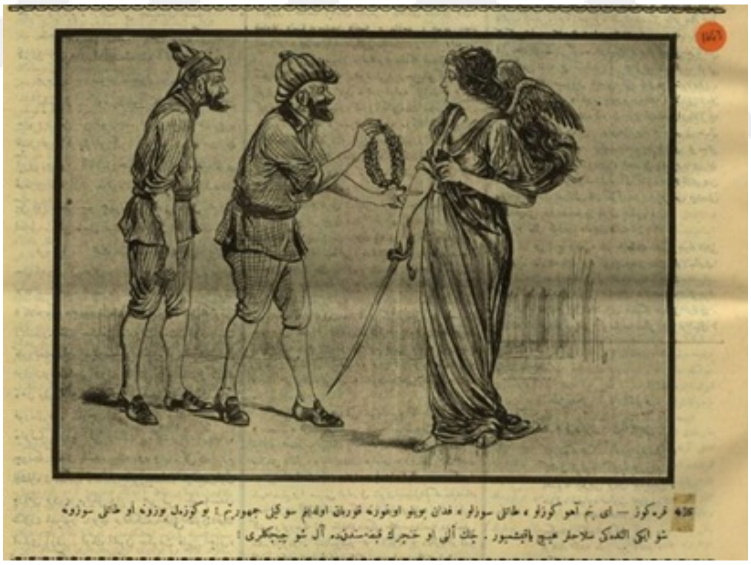
İki karikatür arasındaki fark yalnızca tematik değil, temsil edilen kadınlığın niteliği açısından da belirgindir. İlk çizimde Ankara’yı simgeleyen kadın, bedensel gerçekliği, kaba sayılabilecek görünümü ve halkı çağrıştıran kıyafetiyle somut bir kadın figürüyken; hemen ardından gelen “Peri Cumhuriyet” tasvirinde dişil beden maddi özelliklerinden arındırılarak idealize edilmiş, masalsı ve ulaşılmaz bir forma bürünür. Bu dönüşüm, Cumhuriyet’in halktan doğan bir siyasal düzen olarak sunulması ile hızla yüceltilmiş bir idealle özdeşleştirilmesi arasındaki gerilimi görünür kılar.



Şekil 366. Akbaba, S. 96, 5 Teşrinisani 1339 [1923]
Henüz Cumhuriyet devrine vasıl olmamış Avrupa devletleri motorsuz tayyare imalına uğraşırken Türkiye Peri Cumhuriyeti yükseklere doğru uçuyor! (Çizim üstü)
Yüksel hünerinle kani olma!
İhsanı Hüdaya mani olma! (Çizim altı)

Karagöz dergisinde yayımlanan 15 Aralık 1923 tarihli karikatür ise Cumhuriyet'in bu ilerlemeci kimliğini korurken ona aynı zamanda savunma refleksi ve militarist güç de atfeder. Karikatür Cumhuriyet’in henüz ilan edildiği günlerde halkın ona duyduğu sevgiyi ve ondan beklentilerini duygusal bir dille resmeder. Karikatürde Cumhuriyet, güzelliğiyle idealize edilmiş bir peri-kadın figürü olarak betimlenir; elinde kılıç ve hançer tutmaktadır. Karagöz karakteri ona hayranlıkla hitap ederken, bir yandan da “bu güzel yüzüne şu iki elindeki silahlar hiç yakışmıyor” diyerek elindeki kılıcı bırakıp çiçek almasını öğütler. Bu ifade, Cumhuriyet’in halk gözünde yüceltilen bir kurtarıcı olmakla birlikte, artık savaş döneminin bittiği bir barış çağının öznesi olmasını da arzuladıklarını gösterir. Karikatürün yayımlandığı tarih, Cumhuriyet'in ilanından sadece bir buçuk ay sonrasına denk gelir; halk uzun savaş yıllarından çıkmış, artık huzur ve normalleşme istemektedir. Aynı dönemde basına yönelik İstiklâl Mahkemesi yargılamaları[743] gibi olaylar, devletin otoriter yüzünü göstermeye başlamıştır. Dolayısıyla bu karikatür, Cumhuriyet'in güce sahip olduğu gerçeğini teslim ederken, halkın onu şefkatli ve barışçıl kimliğiyle görmek istediğini sembolize eder.

Karikatür, hem Cumhuriyet'in ilerici, idealize edilmiş yönünü hem de gerektiğinde sertleşebilen devlet refleksini bir araya getirerek mizahi bir dille yansıtır. Elindeki kılıç, Cumhuriyet'in kendini koruma yetisini; çiçek ise halkın ona yüklediği umut dolu, yumuşak kimliği temsil eder. Bu ikili temsil, erken Cumhuriyet'in halkla kurduğu duygusal ve ideolojik ilişkinin hem çelişkili hem de sevgi dolu doğasını gösterir.

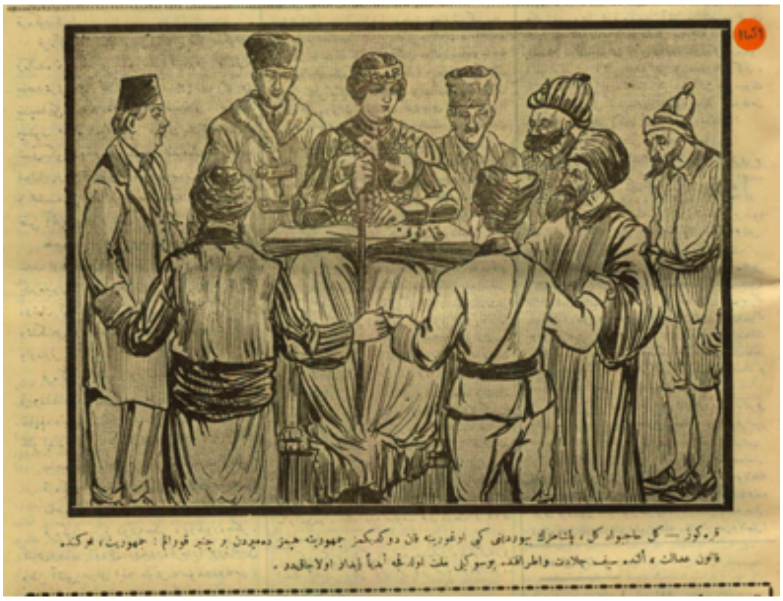


Şekil 367. Karagöz, S. 1643, 15 Kanunuevvel 1339 [1923]
Karagöz – Ey benim ahu gözlü, tatlı sözlü, fidan boylu uğruna kurban olduğum sevgili cumhuriyetim! Bu güzel yüzüne o tatlı sözüne şu iki elindeki silahlar hiç yakışmıyor. Çek elini o hançerin kabzasından da al şu çiçekleri!

---

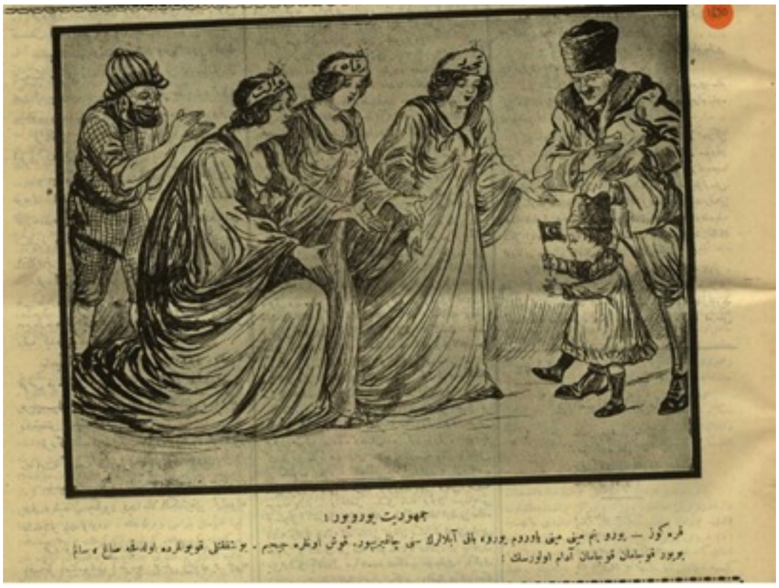
[743] Cumhuriyet'in ilanından kısa süre sonra İstanbul basınındaki muhalif seslere karşı açılan İstiklâl Mahkemesi yargılamaları, devletin otoriterleşme eğilimini görünür kılarken, bu süreç mizah dergilerinde de çoğunlukla iktidarı destekleyici bir tonla işlenmiştir. Bkz. Mert Öksüz, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Siyaset, Toplum ve Mizah İlişkileri," *Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Bartın Üniversitesi Yayınları, 2016, s. 387-389.

Karagöz dergisinin 9 Şubat 1924 tarihli kapağında, Cumhuriyet'in dişil bir beden üzerinden sembolik olarak yüceltilip halka anlatıldığı en çarpıcı örneklerden biri yer almaktadır. Bu çizimde Cumhuriyet, merkezde oturan, idealleştirilmiş, genç ve güzel bir kadın figürüyle somutlaşır. Kadın, kucağında "Kanun" yazılı açık bir kitap, diğer elinde ise "seyf-i celadet" (kahramanlık kılıcı) tutmaktadır. Bu iki öğe, yeni rejimin hem hukuk (adalet) hem de askeri güç (celadet) temelleri üzerinde yükseldiğini görsel bir dille ifade eder. Cumhuriyet kadınının bu güçlü duruşunu çevreleyen en dikkat çekici unsur ise etrafında el ele tutuşarak "demirden bir çember" oluşturan farklı toplumsal kesimlerden erkek figürleridir. Bu erkek grubu, Cumhuriyet'in etrafında aşılmaz bir duvar örmüştür. Karikatürdeki bu görsel kurgu, Cumhuriyet'i toplumsal bir mutabakatın merkezine yerleştirirken, aynı zamanda onu dış dünyadan izole eden ve hareket alanını erkek iradesiyle sınırlandıran bir muhafız duvarı işlevi görür. Ancak bu dişil yüceltme diğer çizimlerde de olduğu gibi, kadını siyasal bir özneye dönüştürmekten ziyade, rejimi duygusal olarak çekici ve "korunması gereken" bir değer olarak kuran alegorik bir stratejiye dayanır. Nitekim Cumhuriyet, bu sahnede adalet ve kahramanlık sembollerini elinde tutsa da aslında konuşmanın öznesi değil, koruma altına alınmış nesnesidir. Metin ve diyaloglarda, erkek öznenin rehberlik edici rolü derginin ana tiplemesi Karagöz üzerinden pekiştirilir. Karagöz'ün Hacivat'a seslendiği şu sözler, otoritenin kaynağını "Paşa"nın (Mustafa Kemal Paşa) buyruğuna bağlar ve Cumhuriyet'i erkekler tarafından korunması gereken "değerli bir emanet" olarak tanımlar: "Gel Hacivad gel, Paşamızın buyurduğu gibi uğruna kan döktüğümüz Cumhuriyet'e hepimiz demirden bir çember kuralım!" Böylece karikatür, yeni rejimin bekasını kadının kendi eylemliliğinden ziyade, ona rehberlik eden erkek aklına ve onu kuşatan erkek gücüne emanet eder. Bu üslup, dönemin resmî söyleminin doğrudan bir uzantısı gibidir: Erkek; aklı, otoriteyi ve talimatı temsil eden tarafken; kadın figürü, bu talimatları dinleyen veya sembolize eden bir konumdadır.



Şekil 368. Karagöz, S. 1659, 9 Şubat 1340 [1924]
Karagöz – Gel Hacivad gel, Paşamızın buyurduğu gibi uğruna kan döktüğümüz Cumhuriyet'e hepimiz demirden bir çember kuralım! Cumhuriyet, önünde kanun-u adalet, elinde seyf-i celadet ve etrafında bu sevgili millet oldukça ebediyen payidar olacaktır.

Karagöz'de yayınlanan "Cumhuriyet Yürüyor!" adlı 9 Ocak 1924 tarihli çizimde ise Cumhuriyet bir çocuk figürüyle temsil edilmektedir. Ancak onu büyüten, yönlendiren ve geleceğe taşıyanlar kadın figürleridir. Kadınların başındaki taçlarda "refah", "adalet" ve "teceddüt" (yenileşme) yazıları yer alır. Cumhuriyet çocuğunun Mustafa Kemal Paşa tarafından bu kadınlara yönlendirilmesi, onun gelişiminin bu temel değerler etrafında gerçekleşeceğini sembolize eder. Burada dikkat çeken unsur, her ne kadar Cumhuriyet çocuk olarak gösterilse de onun korunması ve büyütülmesi görevini yine kadınların üstlenmesidir. Bu, kadınlığın yalnızca metaforik değil, aynı zamanda ideolojik ve ahlaki bir taşıyıcı olarak işlevselleştirildiğini gösterir.

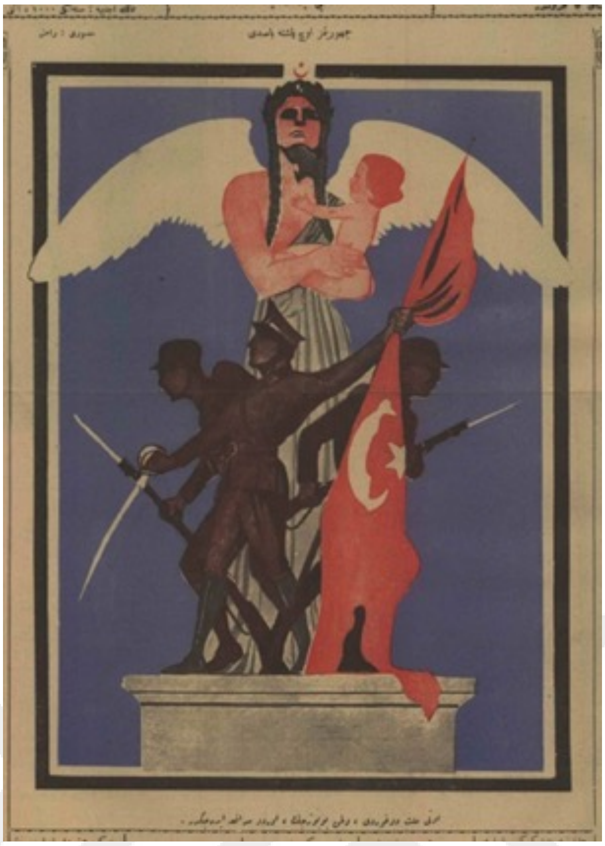


Şekil 369. Karagöz, S. 1650, 9 Kanunusani 1340 [1924]
Cumhuriyet Yürüyor!
Karagöz – Yürü benim mini mini yavrum yürü, bak ablaların seni çağırıyor. Koş onlara cicim. Bu şefkatli koyunlarda oldukça sağ salim büyür kocaman kocaman adam olursun!
Teceddüd, refah, adalet (sırasıyla kadınların başlarındaki taçta yazanlar)

Cumhuriyetin ikinci yıldönümünde yani 1925 yılında *Akbaba*'da yayınlanan "Cumhuriyetimiz üç yaşına bastı" adlı çizimde onu kucağında taşıyan yine kanatlı ve idealize edilmiş bir kadın figür vardır. Alt metinde yer alan "millet doğurdu, vatan büyütecek, ordu koruyacak" ifadesi, Cumhuriyet'in halk temelli doğasını vurgularken; onu büyütenin dişil figür oluşu, kadının bu sistemdeki yüceleştirilmiş rolüne işaret eder. Melek figüründeki kadının Cumhuriyet'i göğe yükseltiyor olması ise onun yalnızca koruyucu değil, aynı zamanda yüceltici ve kutsayıcı olduğunu ima eder. Bu temsilde Cumhuriyet hem çocuk hem kadın üzerinden çift yönlü bir metaforla anlamlandırılır: gelişmeye açık bir yapı ve onu büyütecek olan anaç bir koruyucu.[744]

---

[744] Bu tezin kapsamında değildir ancak belirtmekte fayda var; Cumhuriyet erken yıllarında çocuk olarak tasvir edilirken, 13. 14. senesinden sonra sıkça genç güzel, çekici bir kadın olarak tasvir edilir.

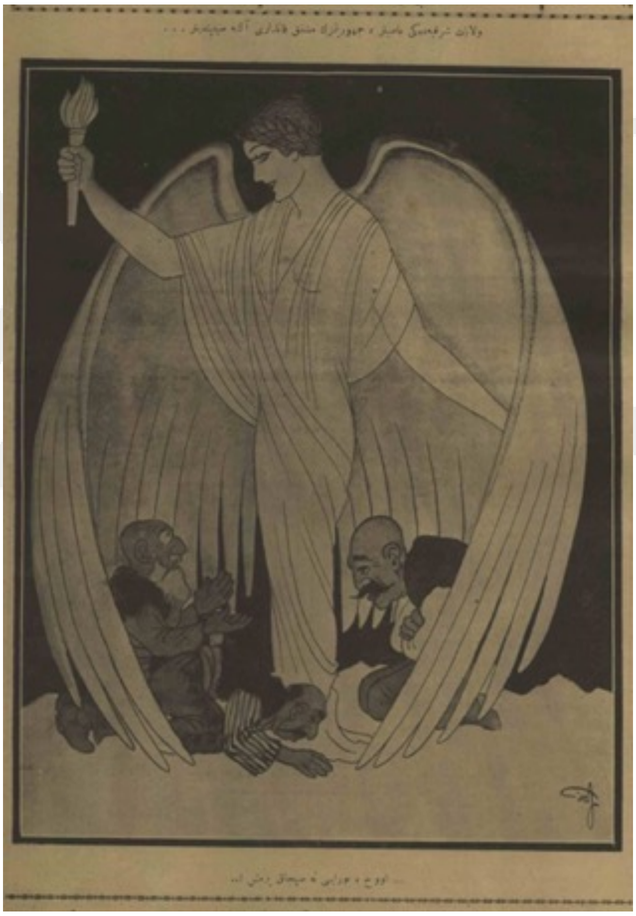


Şekil 370. Akbaba, S. 303, 29 Teşrinievvel 1341 [1925]
Cumhuriyetimiz üç yaşına bastı
Onu millet doğurdu, vatan büyütecek, ordu müdafaa edecektir.

Cumhuriyetin kanatlı uhrevi bir peri olarak tasvir edildiği ilginç bir karikatür de “Vilayet-i Şarkiyye Asileri Cumhuriyetin Müşfik Kanatları Altında” adlı 14 Mayıs 1928’de *Akbaba*’da yayınlanan karikatürdür. Bu karikatür, özellikle tarihsel bağlamı göz önünde bulundurularak okunmalıdır. 1925’teki Şeyh Said İsyanı[745] başta olmak üzere, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Doğu vilayetlerinde pek çok isyan yaşanmış ve bu isyanlar çoğunlukla sert askeri müdahalelerle bastırılmıştır. Buna rağmen bu karikatürde, isyancılar Cumhuriyet'in büyük ve müşfik kanatları altına sığınan figürler olarak çizilmiştir. Yine kadın bedeninde betimlenen Cumhuriyet, burada affedici, anaç ve koruyucu bir figür olarak sunulmuştur. Mevcut tarihsel gerçekliğin aksine, karikatür, Cumhuriyet'in şiddet değil merhametle egemenliğini kurduğunu vurgulama çabasındadır. Bu durum, propaganda amaçlı dişil imgelerin nasıl idealize edildiğini ve devletin resmi söyleminin nasıl görselleştirildiğini açıkça ortaya koyar. Bu çizimde Cumhuriyet, cezalandırıcı "baba" değil, affedici ve koruyucu "anne" kimliğiyle, "merhametli devlet" imgesi olarak sunulmuştur.

---

[745] Şeyh Said (Zaza kökenli, Nakşibendî-Hâlidiyye tarikatına mensup, Palu asıllı bir şeyh olarak) önderliğinde 13 Şubat 1925’te başlayan isyan, laik merkezi devlet modeline karşı dini, etnik ve bölgesel unsurların birleştiği çok katmanlı bir başkaldırı olarak değerlendirilmiştir. Hükümetin harekete geçmesiyle birlikte 24 Şubat’ta Doğu illerinde sıkıyönetim ilan edilmiş, ardından Takrîr-i Sükûn Kanunu çıkarılmış ve özel yargı mekanizmaları (Şark İstiklâl Mahkemeleri) devreye sokulmuştur. Doğu vilayetlerinde 1926–1930 arasında süregelen Ağrı ve Zilan ayaklanmalarıyla bölgedeki huzursuzluk devam etmiştir. Şeyh Said hareketinin bastırılmasından sonra bölgedeki aşiret yapısı, Hoybun Cemiyeti’nin etkisi ve İran sınırındaki geçişler yeni isyanların zeminini oluşturmuştur. 1928 tarihli “Vilâyât-ı Şarkiyye asileri” ifadesi de bu devamlılığın bir yansımasıdır. Bu çerçevede, “vilâyet-i şarkiyye asi” tanımlamasıyla 1928 yılına kadar süregelen Doğu vilâyetlerindeki hareketlilik yalnızca 1925’teki isyanla sınırlı kalmamış, devletin modernleşme ve merkeziyetçilik yönündeki müdahaleleriyle birlikte uzun erimli bir toplumsal dönüştürme süreci bağlamında ele alınmalıdır. Bkz. Zekeriyya Kurşun, “Şeyh Said (1865–1925),” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ek C. 2, TDV Yayınları, Ankara, 2019, s. 560–562; Ahmet Edi, “Şeyh Sait İsyanı Sonrası Ağrı İsyanları (1925–1930),” *III. Uluslararası Ağrı Dağı ve Nuh’un Gemisi Sempozyumu*, 2011.



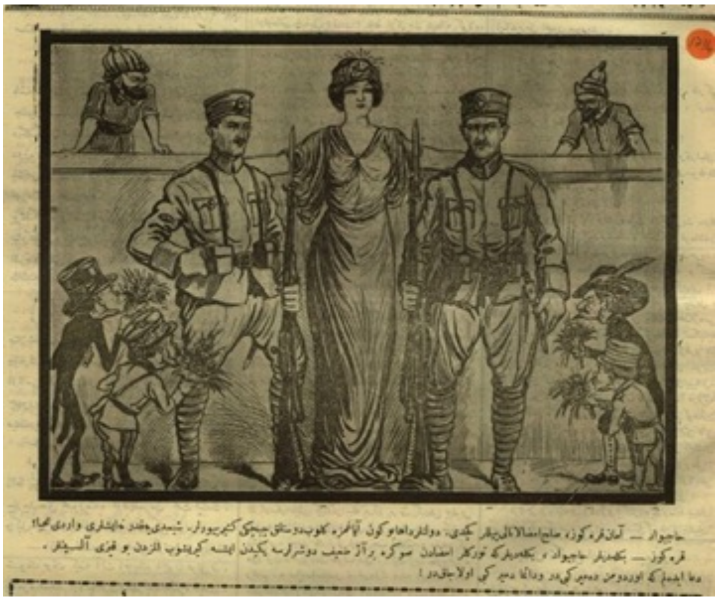
Şekil 371. Akbaba, S. 566, 14 Mayıs 1928
Vilayet-i Şarkiyyedeki asiler, cumhuriyetimizin müşfik kanatları altına sığındılar…
Ohhh, burası ne sıcak yermiş!..

Erken Cumhuriyet döneminde karikatürler, ordu ile Cumhuriyet kadını arasındaki ilişkiyi de işlemiştir. Genellikle Cumhuriyet'i temsil eden kadın, etrafı askerlerle çevrili ya da askerlerce korunurken resmedilmektedir. Bu, Cumhuriyet'in "korunması gereken değerli bir varlık" olduğu fikrini pekiştiriyordu. *Karagöz* dergisinin 20 Ağustos 1924, 22 Mayıs 1926 ve 17 Temmuz 1926 tarihli kapak karikatürleri, Cumhuriyet'in genç ve güzel bir kadın olarak somutlaştırılıp etrafının asker(ler) tarafından sarıldığı temayı işlemektedir. Cumhuriyet'in bir kadın figürüyle somutlaştırılması, soyut bir siyasal rejimin halka daha anlaşılır ve duygusal bir biçimde aktarılmasını sağlamaktadır. Türkiye'de de "Cumhuriyet" sözcüğünün dişil bir kavram olarak algılanması ve vatanın geleneksel olarak "ana" (Anavatan) şeklinde tasavvur edilmesi, yeni rejimin bir kadın figürüyle temsil edilmesini kolaylaştırmıştır. Millî Mücadele döneminden beri görsel dilde vatan, kimi zaman ana veya genç kadın suretinde çizilerek halkın korumasına muhtaç bir değer olarak sunuluyordu.[746] Cumhuriyet'in ilk yıllarında da bu yaklaşım devam etmiş; genç Türkiye Cumhuriyeti, gürbüz ve cazibeli bir kadın imgesiyle özdeşleştirilmiştir. Cumhuriyet'i bizzat bir "kadın" figüründe cisimleştirmek, hem gelenekteki ana vatan imgesine selam gönderir, hem de modern Cumhuriyet kadınının simgesel gücünü vurgular. Bu kadın figürü, bir yandan güzelliği ve masumiyetiyle medeniyeti temsil ederken diğer yandan kırılganlığıyla yeni kurulan rejimin korunmaya muhtaç safiyetini akla getirir.

Karagöz'ün 20 Ağustos 1924 tarihli karikatüründe, merkezdeki kadın figür, tacında "Sulh" yazısıyla açıkça barış alegorisi olarak tanımlanmıştır. Kadın, iki yanında duran silahlı Türk askerlerinin omuzlarına kollarını atmıştır. Bu sahnede "Cumhuriyet kızı" yerine "barışın kadınsı bedeni" vardır; fakat yine de aynı söylem sürmektedir: barış, askerî güç sayesinde ayakta kalabilen, korunması gereken bir değerdir. Kadının askerlerle temas eden duruşu, yalnızca korunma değil, askerle omuz omuza bir dayanışma iması taşır. Dolayısıyla karikatür, "barış"ın pasif bir armağan değil, ordunun teminatıyla sürdürülebilen bir kazanım olduğunu vurgular. Altındaki diyalogda Karagöz'ün "...beklediler ki Türkler imzadan sonra biraz zayıf düşerse yeniden işe girişip elimizden bu kızı alsınlar..." sözü, bu kızın hem barışın hem de dolaylı biçimde Cumhuriyet'in sembolü olarak yorumlanabileceğini gösterir. Bu görsel, Lozan Antlaşması'nın ardından Türkiye'nin uluslararası alanda temkinli duruşunu ve yeni barış ortamının askeri güçle güvence altına alınması fikrini hiciv yoluyla işler. Figürün güzelliği ve zarafeti, barışın arzu edilen huzur hâlini simgelerken; arkasındaki askerî figürler bu huzurun garantörüdür. Böylece barışın korunması, kadınsı bir zarafetle değil, erkek gücüyle mümkün kılınır.

---

[746] Oya Şenyurt, "Kurtuluş Savaşı Kartpostallarındaki Simgesel Anlatım ve Romantik Akıma İlişkin Bir Okuma," *Etkileşim*, C. 5, S. 10, Ekim 2022, s. 27.



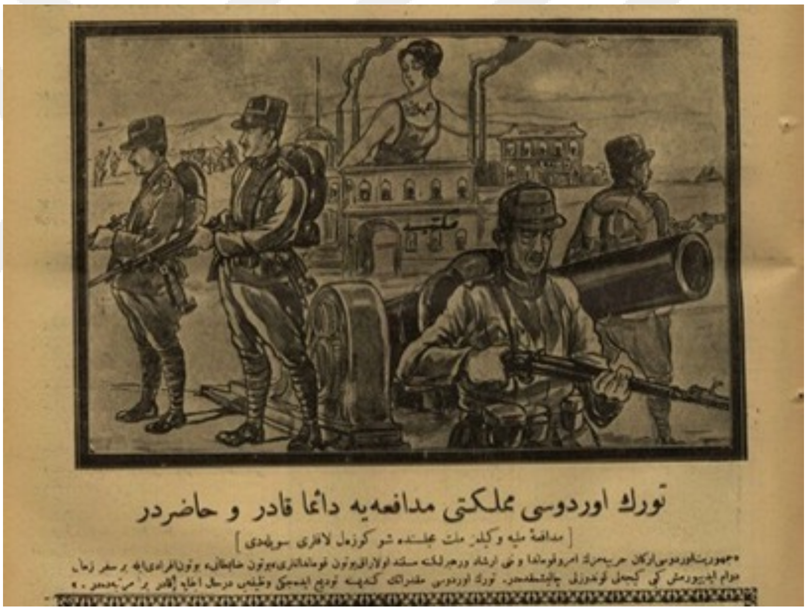
Şekil 372. Karagöz, S. 1714, 20 Ağustos 1340 [1924]
Hacivat – Aman Karagöz, sulh imzalanalı yıllar geçti. Devletler daha bugün ayağımıza gelip dostluk çiçeği getiriyorlar. Şimdiye kadar ne işleri vardı acaba?
Karagöz – Beklediler Hacivat, beklediler ki Türkler imzadan sonra biraz zayıf düşerlerse yeniden işe girişip elimizden bu kızı alsınlar. Dua edelim ki ordumuz demir gibidir ve daima demir gibi olacaktır!

Kurtuluş Savaşı'nı zafere ulaştıran Türk ordusu, erken Cumhuriyet ideolojisinde rejimin kurucu kahramanı ve başat bekçisi olarak görülür. Daha önceki örnekte (1659 numaralı Karagöz çizimi) Cumhuriyet'in etrafında el ele tutuşan ve toplumun farklı kesimlerini temsil eden o "demirden çember", rejimin kurumsallaşma sürecinde yerini daha spesifik ve profesyonel bir koruyucuya, yani orduya bırakır. Erken Cumhuriyet döneminde ordu, sadece dış düşmana karşı değil, aynı zamanda içeride rejime yönelik tehditlere karşı da bir bekçi rolü üstlenmiştir. 1924 sonrası Türkiye'de Hilafet'in kaldırılması ve Şeyh Sait isyanı gibi iç gelişmeler, yeni rejimin güvenlik kaygılarını artırmıştır. Bu atmosferde Cumhuriyet, artık sadece halkın oluşturduğu bir çemberle değil, "ordu olmazsa yaşatılması zor bir emanet" şeklinde, doğrudan süngülerin gölgesinde resmedilmeye başlanır. Nitekim bu güvenlik eksenli temsil biçimi, dönemin siyasi aktörlerinin söylemleriyle birleşerek karikatür sayfalarına doğrudan yansımıştır.

Bu yansımanın en somut örneklerinden biri olan ve Milli Müdafaa Vekili Recep Peker'in meclisteki konuşmasına atfen yayınlanan 22 Mayıs 1926 tarihli *Karagöz* karikatüründe Cumhuriyet, göğsünde "Cumhuriyet" yazan bir kadın olarak fabrika, mektep gibi ilerleme sembolleri önünde tasvir edilmiştir. Bu sahnede Cumhuriyet'in somut kazanımları (sanayileşme, eğitim) onun arka planını oluşturur.

Ancak kadın figür yalnız değildir: etrafında süngülü tüfekler taşıyan asker figürleri ise karikatürde yalnızca fiziksel korumayı değil, aynı zamanda düzenin sürdürülmesini sağlayan kurumsal iradeyi temsil eder. Açıklamada yer verilen Meclis konuşması, Türk ordusunun her an savaşa hazır olduğunu ve gece gündüz çalıştığını vurgular. Bu bağlamda karikatür, Cumhuriyet'in modernleşme çabalarının askerî disiplin ve sürekli teyakkuzla mümkün olabileceğini ima eder.

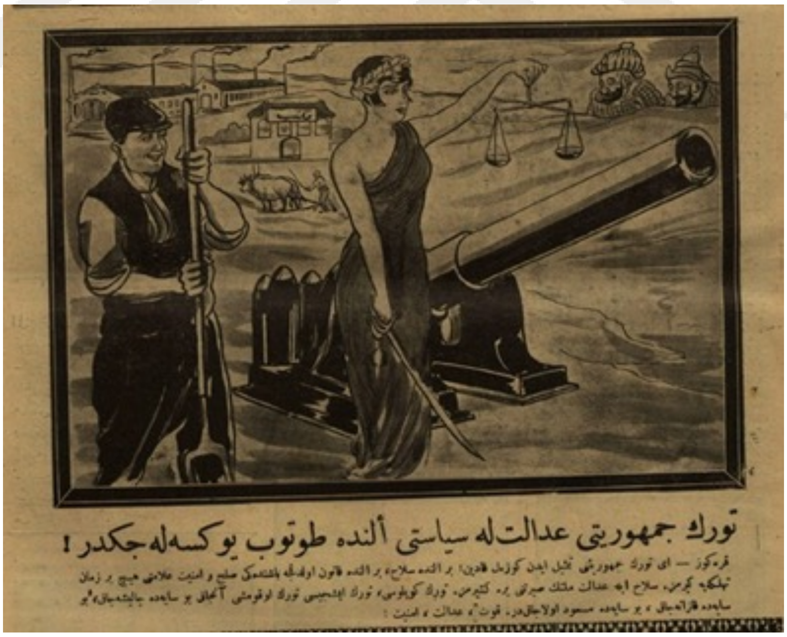
Bu karikatürlerdeki görsel kurgu, erkek özne (ordu) ile dişil özne (Cumhuriyet) arasında belirgin bir hiyerarşi ve görev paylaşımı olduğunu gösterir. Ordu, erkek karakterlerle (askerler, komutanlar veya Karagöz-Hacivat tiplemeleri) temsil edilirken aktif, güçlü ve yönlendirici taraftır; Cumhuriyet kadını ise pasif, korunmaya muhtaç tarafta konumlanır. Bu, ataerkil bir koruyuculuk ilişkisinin alegorik yansımasıdır.


تورك اوردوسی مملكتی مدافعه‌یه دائما قادر و حاضردر

Şekil 373. Karagöz, S. 1897, 22 Mayıs 1926
Türk Ordusu memleketi müdafaaya daima kadir ve hazırdır
(Müdafaa-i Milliye vekilimiz millet meclisinde şu güzel lafları söyledi)
Cumhuriyet ordusu Erkan-ı Harbiye'mizin emr-i kumanda ve ... irşad ve rehberliğinde müstenit olarak bütün kumandanları, bütün zabitanı, bütün efradı ile bir sefer zamanı devam ediyormuş gibi geceli gündüzlü çalışmaktadır. Türk ordusu mukadderatın kendisine tevdii edeceği vazifeyi derhal ifaya kadir bir mertebededir.

17 Temmuz 1926 tarihli *Karagöz* kapağı, bu ilişkinin altını çizen çarpıcı bir sahne sunar. Karikatürde Cumhuriyet, bir elinde adalet terazisi, diğer elinde kılıç tutan bir kadın figürüyle sembolize edilmiştir. Bu imge, Cumhuriyet'in aynı anda hem adalet hem de askeri güç sayesinde ayakta kaldığı mesajını içerir. Fakat dikkat edilirse, kadının elindeki terazi ve silah aslında Cumhuriyet'in kendi kendini savunma

kudretinden ziyade, onu koruyan ilkeleri ve kurumları simgeler. Adalet terazisi, hukukun üstünlüğünü ve yeni rejimin yasal temelini (örneğin 1924 Anayasası'nın getirdiği düzeni) temsil ederken; silah ise ordunun fiili koruma gücünü temsil eder. Cumhuriyet kadını bu öğeleri taşısa da onları etkin kılan yine bu öğelerin arkasındaki erkek iradedir – yani yargıyı işleten devlet adamları ve silahı kullanan askerler. Bu karikatürün yayımlandığı dönem, Atatürk'e İzmir'de düzenlenen suikast girişiminin (Haziran 1926) hemen sonrası ve onun etrafında yürütülen adli sürecin zamanıydı. Dolayısıyla çizim, Cumhuriyet'in adalet yoluyla düşmanlarını cezalandırdığı, gerektiğinde güç kullanarak kendini savunduğu mesajını da verir. Kadın figürün duruşundaki kararlılık ifadesi, Cumhuriyet'in değerlere bağlı ama gerektiğinde sert olabileceğini gösterir. Bu yönüyle karikatürde ordu ve adalet mekanizması, Cumhuriyet kadınının iki destek direği olarak sunulur. Karagöz, kadına hitap ederek ona "kuvvet, adalet, emniyet" gibi erdemleri sahiplenmesini öğütler. Dolayısıyla Cumhuriyet'in güçlendiği bu sahnede bile, kadının siyasal özne olarak varlığı değil, temsil edilme biçimi öne çıkar.


تورك جمهوريتى عدالتله سياستى آلنده طوتوب يوكسه‌له‌جكدر !

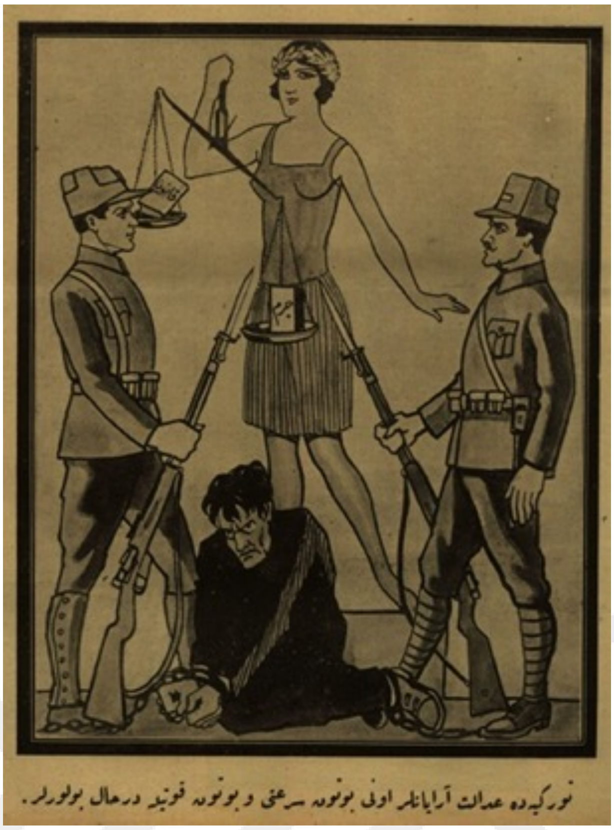
Şekil 374. Karagöz, S. 1913, 17 Temmuz 1926
Türk Cumhuriyeti adaletle siyaseti elinde tutup yükselecektir!
Karagöz - Ey Türk Cumhuriyetini temsil eden güzel kadın! Bir elinde silah, bir elinde kanun oldukça başındaki sulh ve emniyet alameti hiçbir zaman tehlikeye girmez. Sulh ile adalet milletin sırtını yere getirmez. Türk köylüsü, Türk işçisi, Türk okumuşu ancak bu sayede çalışacak, bu sayede kazanacak, bu sayede mesut olacaktır. Kuvvet, adalet, emniyet!

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki bu karikatürler dizisi, "dişil Cumhuriyet" imgesinin evrimini, halkçı temalardan koruyucu-askerî temalara doğru ilerlediğinin gözler önüne sermektedir. İlk dönem karikatürlerinde Cumhuriyet kadın figürü yeni rejimin toplumsal benimsenmesini simgelerken; devam eden dönemde aynı figür, değerli bir varlık olarak erkek egemen bir koruma çemberine alınmıştır. Bu geçiş, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında siyasi önceliklerin nasıl değiştiğini de yansıtır: Kuruluşun hemen ardından milli egemenlik ve halkçılık vurgusu yapılırken, rejimin yerleşme ve kurumsallaşma sürecinde "bekâ" kaygısı öne çıkmış, "Cumhuriyet'i korumak" en değerli hedef haline gelmiştir. Cumhuriyet, adeta genç ve güzel bir cumhuriyet kızıdır; fakat bu kız ancak güçlü ve sadık bekçileri (ordu) sayesinde ayakta kalabilecektir.

Bu anlatının devamında yer alan 24 Ağustos 1927 tarihli *Karagöz* karikatürü "adalet" temasına odaklanarak Cumhuriyet'in iç güvenlik ve hukuk sistemiyle olan ilişkisini görsel düzlemde pekiştirir. Karikatürde, ayakta dimdik duran genç bir kadın figürü yer alır; bu figür yine Cumhuriyet'i temsil eder. Kadının elinde adalet terazisi vardır. Terazinin bir kefesinde "kanun", diğerinde ise "cürüm" yazmaktadır. Alt kısımda zincire vurulmuş, yüzü karanlık, suçlu olduğu vurgulanan bir erkek figür diz çökmüş halde betimlenmiştir. Kadının iki yanında ise silahlı askerler dikilir. Askerlerin varlığı, adaletin yalnızca soyut bir ilke değil, aynı zamanda gerektiğinde zor kullanarak uygulanabileceğini ve adaletin bu askerler tarafından korunduğunu ima eder.

Bu karikatür, önceki örneklerde görülen "Cumhuriyet kadını – asker koruması" ilişkisinin daha da kurumsallaşmış bir biçimini temsil eder. Artık kadın figür yalnızca korunmaya muhtaç değil; aynı zamanda adalet dağıtan, suçluyu cezalandıran bir mekanizmanın merkezindedir. Ancak dikkat çekici olan, bu kudretin yine tek başına kadına atfedilmemesidir. Teraziyi tutan kadın bir tür sembolik hakemdir ama suçluyu yere seren, onu bağlayan ve hazır bekleyen asker figürleriyle birlikte çalışır.

Bu karikatür, rejimin meşruiyetinin artık yalnızca askeri güç üzerinden değil, hukuki temellerle de desteklenmeye başladığını işaret eder. Cumhuriyet'in adalet terazisiyle donanmış bir kadın olarak çizilmesi, modernleşme sürecinde hukukun üstünlüğüne verilen önemin altını çizer. Karikatürün altındaki "Türkiye'de adalet arayanlar onu bütün sürati ve bütün kuvvetiyle derhal bulurlar" cümlesi ise bu sahneyi didaktik bir mesajla taçlandırır.


تورکیه‌ده عدالت آرایانلر اونی بوتون سرعتی و بوتون قوتیله درحال بولورلر.

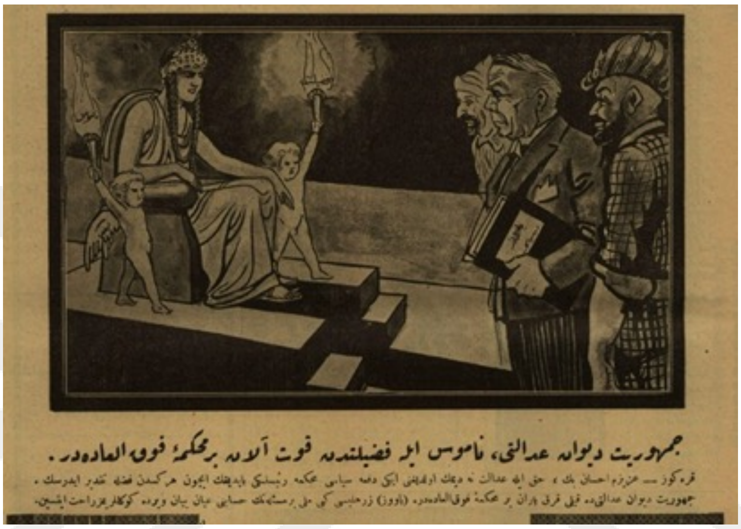
Şekil 375. Karagöz, S. 2028, 24 Ağustos 1927
Terazinin sağ tarafında *cürüm*, sol tarafında *kanun* yazmaktadır.
Türkiye'de adalet arayanlar onu bütün sürati ve bütün kuvvetiyle derhal bulurlar.

Bu temayı pekiştiren bir diğer karikatür 28 Aralık 1927 tarihli *Karagöz* sayısında yer alır. Burada adalet divanında tahtında oturan Cumhuriyet kadını, çevresinde iki melek çocuk ve ellerinde "fazilet" ve "namus" yazılı meşaleler taşıyan sembolik figürlerle birlikte resmedilmiştir. Bu karikatürdeki sembolizm oldukça yoğundur: Adalet divanı yalnızca hukuka değil, aynı zamanda ahlaki değerlere de yaslanmaktadır. Kadın figür, burada adeta bir tanrıça gibidir; erişilmez, yüce ve hüküm verici bir otoriteyi temsil eder. Meşaleler adaleti aydınlatan iki ana ilke olarak konumlanırken, "Yavuz Zırhlısı" meselesi[747] gibi önemli bir ulusal dosyanın bu mahkemede açıklığa kavuşturulması çağrısı, Cumhuriyet'in hesap soran, şeffaf ve yüksek etik standartlara sahip bir siyasal sistem olduğunu göstermek ister.

---

[747] "Yavuz Zırhlısı Meselesi" Cumhuriyet'in erken döneminde yolsuzluk ve hesap verilebilirlik tartışmalarının sembolü hâline gelmiştir. Birinci Dünya Savaşı'ndan hasarlı çıkan Yavuz zırhlısının onarımı için 1926'da Alman Flender firmasıyla yapılan sözleşmede usulsüzlük iddiaları gündeme gelmiş; 1927'de Bahriye Vekili İhsan Eryavuz'un devlet aleyhine maddelere imza attığı gerekçesiyle hakkında meclis soruşturması açılmış ve Divan-ı Âli'de yargılanmıştır. Dava, Cumhuriyet'in erken yıllarında kamu kaynaklarının denetimi, bürokratik sorumluluk ve ahlaki şeffaflık tartışmalarının dönüm noktalarından biri olarak değerlendirilir. Bkz. Erkan Afşar, *Yolsuzluk ve Usulsüzlük Olaylarının Türk Siyasetine Yansımaları, 1923–1950*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2013, s. 30-86.

Bu iki karikatürle birlikte, erken Cumhuriyet dönemindeki kadın-Cumhuriyet temsili adalet eksenine kayarak yeni bir boyut kazanır. Kadın figür artık sadece korunması gereken değil, aynı zamanda karar veren, cezalandıran, değer belirleyen bir pozisyona yerleştirilmiştir. Cumhuriyet kadını burada hüküm veren bir otoriteden ziyade, devletin ceza kudretini estetize eden bir adalet dekoruna dönüşür

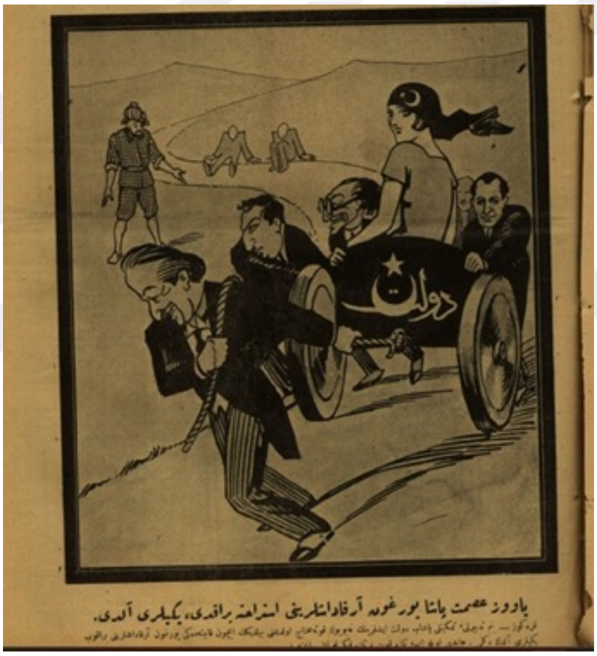

جمهوریت دیوانه عدالتی، ناموس ایله فضیلتدن قوت آلان بر محکمهٔ فوق العاده‌در.

Şekil 376. Karagöz, S. 2064, 28 Kanunuevvel 1927
Defterde "Yavuz Zırhlısı" yazmakta. Sağda ve solda duran meleklerin elindeki meşalelerde "fazilet" ve "namus" yazmakta.
Cumhuriyet divanı adaleti, namus ile faziletten kuvvet alan bir mahkeme-i fevkaladedir.
Karagöz – Azizim İhsan Bey, hak ile adalet ne demek olduğunu iki defa siyasi mahkeme reisliği yaptığın için herkesten fazla takdir edersin. Cumhuriyet divan-ı adaleti de kılı kırk yaran bir mahkeme-i fevkaladedir. Yavuz zırhlısı gibi milli bir meselenin hesabını ayan beyan ver de köklerimiz rahat etsin.

Adaletin Cumhuriyet kadını üzerinden sembolleştirildiği karikatürlerin ardından, bir başka önemli görsel temsilde ise bu defa Cumhuriyet, arabaya binmiş güzel bir kadın olarak yerinde dururken, "devlet" erkek bedeniyle somutlaştırılır ve bu yapının ilerleyişinden sorumlu olan özne rolüne bürünür. Artık korunan, savunulan bir figürden ziyade, taşıyan, sürdüren, güç uygulayan figür erkektir. Bu değişim, siyasal iktidarın erkek özneyle doğrudan özdeşleştirildiği alegorik bir yapıya işaret eder.

Ekim 1927 tarihli karikatürde, üstünde "devlet" yazan bir araba içinde oturan başı ay-yıldızlı eşarpla örtülü kadın figürü (Cumhuriyet), arabayı çeken erkeklerle çevrilidir. Bu figürlerden biri açıkça İsmet Paşa'dır; diğerleri ise siyasal ve bürokratik iktidarı temsil eden erkeklerdir. Karikatür, Cumhuriyet'in yönetsel yükünü taşıyan erkek aktörleri görünür kılar. Kadın (Cumhuriyet) burada pasif bir figür olarak korunmaktan ziyade taşınmakta**,** rejimin devamlılığı erkeklerin bedensel emeği ve siyasal kudreti üzerinden temsil edilmektedir.

Alt yazıda "Yavuz İsmet Paşa yorgun arkadaşlarını istirahate bıraktı, yenileri aldı" ifadesiyle, 3 Kasım 1927'de kurulan İsmet Paşa'nın ikinci kabinesine[748] göndermede bulunulmuştur. *Karagöz'*ün "taze kuvvet, taze fikirle iş başına" cümlesi, yeni hükümetin dinamizmini yüceltirken, rejimin sürekliliğini sağlayan rasyonel-erkek aklına duyulan güveni pekiştirir. Arka plandaki dağ ve yol metaforu, Cumhuriyet'in zorlu ama ilerleyen yolculuğunu ve geride bırakılmış iki kişi eski siyasi karakterleri; arabayı çeken figürler ise bu ideali taşıyan siyasal iradeyi sembolize eder.

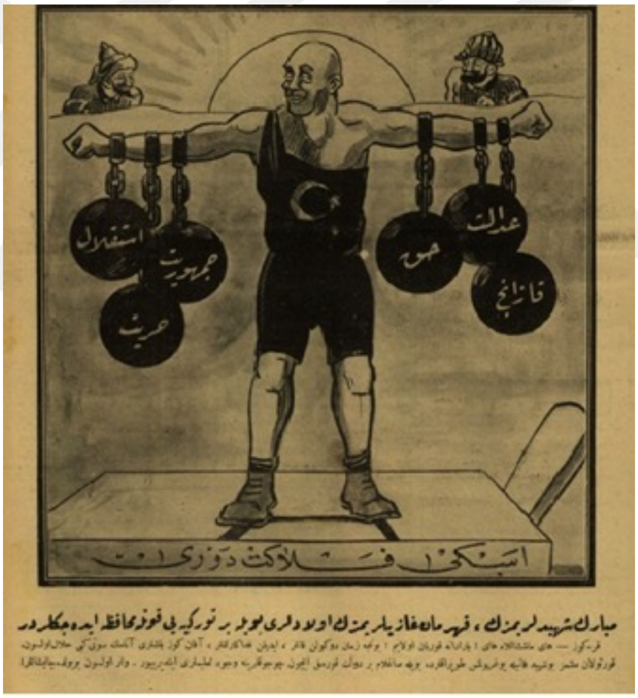

دولت
یاووز عصمت پاشا یورغون آرقداشلرینی استراحته براقدی، یکیلری آلدی.

Şekil 377. Karagöz, S. 2048, 2 Teşrinisani 1927
Arabanın üzerinde "Devlet" yazmaktadır.
Yavuz İsmet Paşa yorgun arkadaşlarını istirahate bıraktı, yenileri aldı.
Karagöz – Benim tedbirli, temkinli paşam. Devlet işlerinin ne büyük kuvvete muhtaç olduğunu bildiğin için kabinedeki yorgun arkadaşlarını bırakıp yenileri aldın değil mi. Haydi öyle ise taze kuvvet, taze fikirle iş başına!

---

[748] 1927 genel seçimlerinin ardından Üçüncü Dönem Türkiye Büyük Millet Meclisi 1 Kasım 1927'de toplandı. Aynı gün Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Paşa yeniden seçildi ve mevcut hükümet istifa etti. 3 Kasım 1927'de İsmet Paşa yeni kabinesini kurarak ikinci hükümetini oluşturdu. Kabinede Mahmut Esat Bozkurt, Şükrü Kaya, Tevfik Rüştü Aras, Şükrü Saraçoğlu, M. Necati, Rahmi Köke ve Refik Saydam gibi yeni veya yeniden atanmış isimler yer aldı. Bu kabine değişikliği, Cumhuriyet Halk Fırkası'nın güç tazeleme ve "yeni fikirlerle yola devam etme" söylemiyle meşrulaştırılmıştır. Bkz. Mahmut Goloğlu, *Devrimler ve Tepkiler (1924–1930)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, s. 243-246.

İkinci karikatürde ise "devlet" artık doğrudan bir erkek bedeni olarak karşımıza çıkar. Vücut geliştirmiş bir pehlivan gibi çizilen figür, göğsünde ay-yıldız taşıyan bir mayoyla sahneye çıkar. Kollarından aşağıya zincirlerle bağlı altı büyük ağırlık sarkmaktadır. Bu ağırlıkların her biri rejimin temel değerlerini simgeler: "adalet", "hak", "kazanç", "istiklal", "cumhuriyet", "hürriyet". Her biri Cumhuriyet'in ideolojik ve ahlaki temel taşlarıdır. Fakat bu değerleri taşıyan ve dengeleyen kişi erkektir; yani devletin fiziki ve ahlaki gücüdür. Karikatürün açıklamasında, dökülen şehit kanlarının ve yapılan fedakarlıkların böyle bir güçlü devletin temelini oluşturduğu vurgulanır. Burada da anlatının kahramanı erkektir. Kadın figürü yoktur; onun yerine doğrudan bedenselleştirilmiş, kaslı bir "devlet" vardır. Bu da önceki karikatürlerdeki "Cumhuriyet kadını"nın soyut ve sembolik gücünün yerini, daha somut ve erkeksi bir otorite temsiline bıraktığını gösterir.

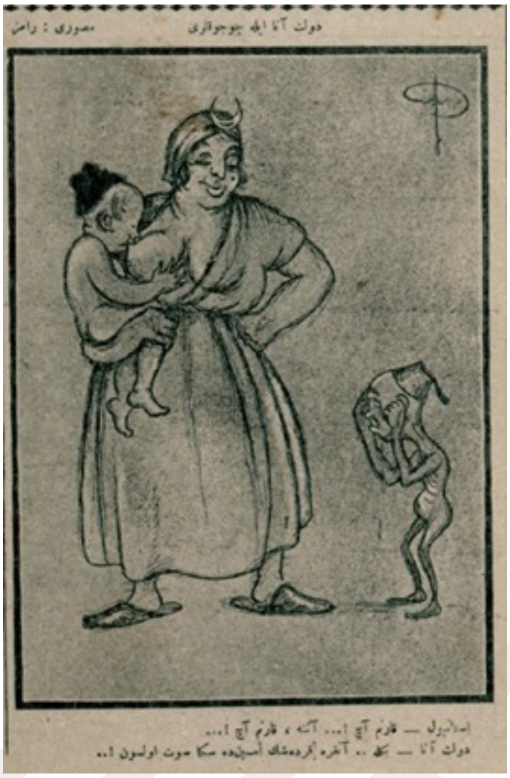

استقلال
جمهوريت
حريت
حق
عدالت
قازانج
اسكى فلاكت دورى
مبارك شهيدلريمزك، قهرمان غازيلريمزك اولادلرى بويله بر توركيه‌يى قوتله محافظه ايده‌جكلردر

Şekil 378. Karagöz, S. 2104, 16 Mayıs 1928
Eski felaket devri
Mübarek şehitlerimizin, kahraman gazilerimizin evlatları böyle bir Türkiye'yi kuvvetle muhafaza edeceklerdir."
Karagöz – Hey maşallah hey! Yaratana kurban olayım! Bunca zaman dökülen kanları, edilen fedakarlıkları, akan gözyaşları anamın sütü gibi helal olsun. Kurtulan milletimiz bu şehit kanıyla yoğrulmuş topraklarda böyle sağlam bir devlet kurmak için çocuklarına vücut talimleri ettiriyor. Var olsun bu yolda çalışanlar!

Bu iki karikatürdeki erkek merkezli devlet temsili, Cumhuriyet'in sembolik dilinde dişil ve eril öğelerin nasıl kullanıldığını açıkça ortaya koyar. Rejimin ideallerinin korunması ve temsil edilmesi söz konusu olduğunda kadın figürü

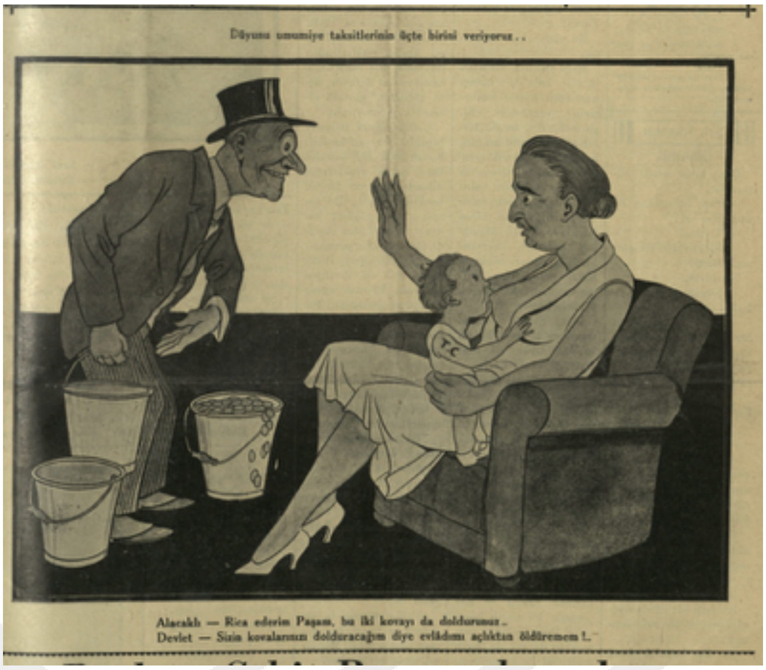
(Cumhuriyet) ön planda tutulurken; bu ideallerin icrası, taşınması ve somutlaştırılması söz konusu olduğunda ise erkek beden devreye girer. Böylece karikatürler hem Cumhuriyet'i kutsayan hem de bu kutsallığın yürütücüsü olarak erkek gücünü sunan bir görsel söylem üretir.

Cumhuriyet'in kadın, devletin ise erkek olarak sunulması noktasında *Akbaba* dergisinde yayımlanan iki karikatür özellikle dikkat çekicidir. Bu iki görsel, *Karagöz*'ün maskülenleşen devlet tasvirinin tam tersine, *Akbaba*'nın devlet figürünü devamlılık arz eden biçimde dişil bir beden üzerinden kurduğunu göstermektedir. İlki, 1923 tarihli "Devlet Ana ile Çocukları" başlıklı karikatürdür. Bu karikatürde, devlet sembolü açıkça "anaç" ve dişil bir figürdür. Başında hilal ve yıldız olan, etine dolgun, büyük göğüslü ve sevecen yüzlü bir kadın, bir çocuğu kucağında beslerken diğerini ihmal etmektedir. Kucağındaki çocuk (Ankara), memeyi emerken; yerdeki çocuk (İstanbul) zayıflıktan iskeletleşmiş halde açlık çeker. Bu kompozisyon, sadece merkeziyetçilikle ilgili bir hiciv değil; aynı zamanda devletin anne bedeninde, koruyucu ve besleyici bir varlık olarak tahayyül edildiğini de gösterir. Burada devlet "ana"dır; doğuran, bakan, besleyen ama aynı zamanda ayrımcı davranabilen bir figürdür. Dönemin siyasi tartışmaları düşünüldüğünde – özellikle başkentin İstanbul'dan Ankara'ya taşınması ve yeni rejimin kökleşme çabaları – karikatür, Ankara'nın kayırıldığı ve İstanbul'un ihmal edildiği algısına da ironik bir eleştiridir. Bu sahne, devletin hem besleyen hem de yöneten konumunu annelik üzerinden tanımlar; devlet, doğrudan "ana"dır. Devletin henüz maskülenleşmediği bu geçiş evresinde, onun dişil temsilinin güçlü ve merkezi bir anlam taşıdığı görülür.


دولت آنا ایله چوجوقلری
مصوری : رامز
استانبول — قارنم آچ !... آنه ، قارنم آچ !...
دولت آنا — بکله .. آنقره قرداشك امسینده سکا سوت اولسون !..

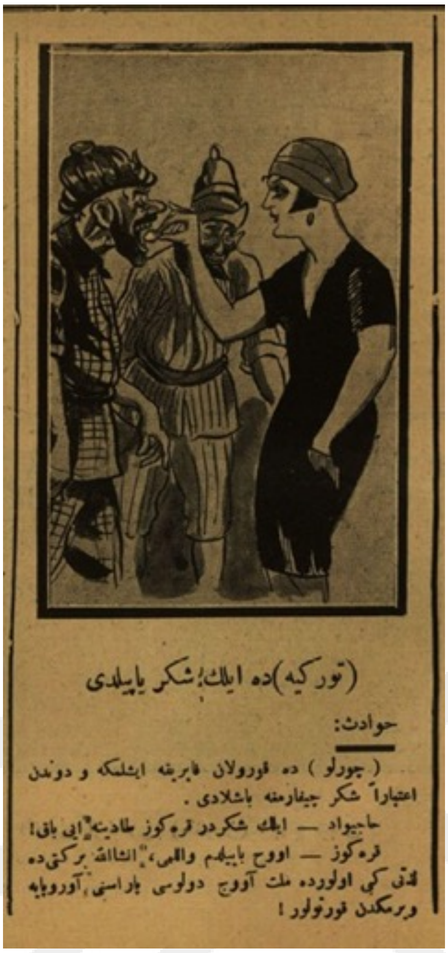
Şekil 379. Akbaba, S. 77, 30 Ağustos 1339 [1923]
Devlet ana ile çocukları
İstanbul – Karnım aç!... Anne karnım aç!...
Devlet Ana – Bekle… Ankara kardeşin emsin de sana süt olsun!...

1930 tarihli “Düyunu Umumiye taksitlerinin üçte birini veriyoruz…” başlıklı ikinci karikatürde ise *Akbaba*’nın dişil devlet anlatısı farklı bir boyuta taşınır. Emziren beden yine bir kadına aittir; ancak bu kez anne figürü biyolojik bir kadın değil, dönemin başbakanı olan İsmet Paşa’nın kadınlaştırılmış alegorisidir. Paşa, “T.C.” harfleriyle işaretlenmiş bebeği kucağında tutarken, dış kapıya dayanmış Batılı alacaklıya karşı onu korur. Çizimde dış borç baskısının evin eşiğine kadar sokulan dışsal bir tehdit olarak kurgulanması, devletin neden anne olarak temsil edildiğini açıklayıcıdır: Ev içi düzeni, çocuğun beslenmesini ve hayatta kalmasını koruma sorumluluğu toplumsal olarak kadınla özdeşleştirildiği için, genç Türkiye Cumhuriyeti de burada evladını dış tehlikeye karşı kollayan bir anne-bedeni tarafından korunur. Bu nedenle *Akbaba*, devleti yine dişil bir formda sunmakla kalmaz; aynı zamanda siyasi otoritenin bedenini kadınsılaştırarak, devletin koruyucu-annelik niteliğini erkek bir figüre bilinçli biçimde atfeder. Erkek bir siyasetçinin anne bedeninde temsil edilmesi, devletin toplumsal cinsiyet kodlarının biyolojik kadınlıktan değil, belirli bir ideolojik tercihle inşa edilen “temsili kadınlık”tan üretildiğini çarpıcı biçimde ortaya koyar.


Düyunu umumiye taksitlerinin üçte birini veriyoruz..
T.C.
Alacaklı — Rica ederim Paşam, bu iki kovayı da doldurunuz..
Devlet — Sizin kovalarınızı dolduracağım diye evlâdımı açlıktan öldüremem !..

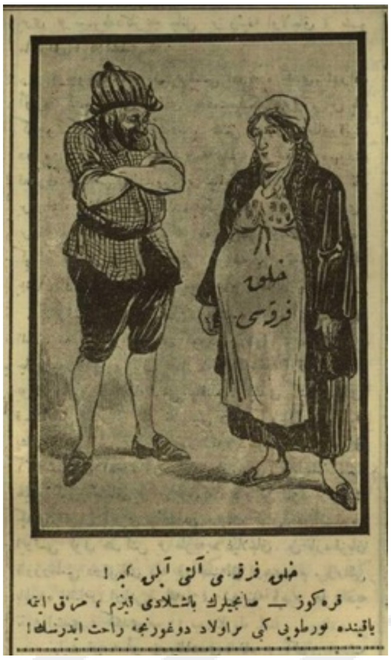
Şekil 380. Akbaba, S. 807, 31 İkinci Teşrin 1930

Dişil temsiller, zaman zaman yalnızca Cumhuriyet'in kendisini değil, onun ideolojik, siyasal ve ekonomik yapı taşlarını oluşturan farklı alanları ve kurumları da temsil etmiştir. Bu bağlamda kadın figürü, üretimden siyasete, partilerden iktisadi kalkınma hedeflerine dek çeşitli sahalarda anlamlandırılmıştır. Örneğin, Türkiye'de yerli şeker üretiminin başlamasını konu alan karikatürde fabrika, halka şeker sunan bir kadın suretinde betimlenmiş; böylece ekonomik başarı, anaç ve cömert bir bedenle özdeşleştirilmiştir. Bu temsil, kadın figürünün ekonomik kalkınmanın simgesine dönüştürülmesidir.

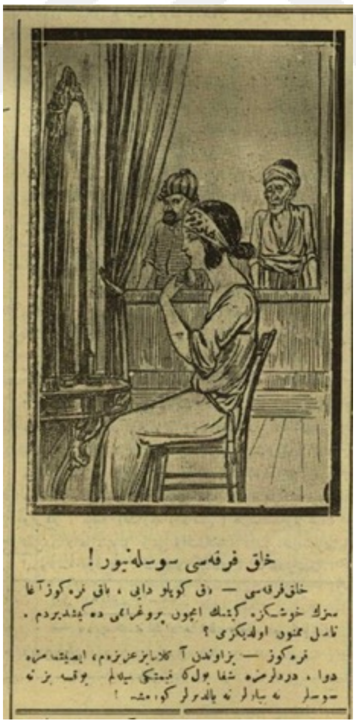

(تورکیه)ده ایلك شکر یاپیلدی
حوادث:
(چورلو) ده قورولان فابریقه ایشلمکه و دوندن
اعتباراً شکر چیقارمغه باشلادی.
حاجیواد — ایلك شکردر قره‌کوز طادینه ایی باق!
قره‌کوز — اووح بایلدم واللهی، انشالله برکتی ده
لذتی کبی اولورده ملت آووج دولوسی پاراسنی آوروپایه
ویرمکدن قورتولور!

Şekil 381. Karagöz, S. 1949. 20 Teşrinisani 1926
Türkiye'de ilk şeker yapıldı
Havadis:
Çorlu'da kurulan fabrika işlemeğe ve dünden itibaren şeker çıkarmağa başladı.
Hacivat – İlk şekerdir Karagöz tadına iyi bak!
Karagöz – Ohh bayıldım vallahi, inşallah bereketi de lezzeti gibi olur da millet avuç dolusu parasını Avrupa'ya vermekten kurtulur!

Benzer şekilde, Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın doğuşuna gönderme yapan karikatürde Halk Fırkası bir kadın bedeniyle ve üstelik hamile olarak tasvir edilir; bu durum, parti içi siyasal ayrışmanın doğurganlık metaforuyla anlatılmasını sağlar. Son olarak, CHF'nin isim ve program değişikliğine dair karikatürde ise aynı figür bu kez makyaj yapan, süslenen bir kadın olarak resmedilir. *Karagöz*'ün "biz ondan anlamayız azizem" tepkisi, halka yönelik hizmetin yalnızca dış görünüşle değil, içerikle değerlendirileceğine dair bir eleştiridir. Böylece kadın imgesi, bu üç karikatürde üretici, doğurgan ve temsil kaygısı taşıyan siyasal özne olarak farklı bağlamlarda işlev kazanır; Cumhuriyet'in ideolojik ve pratik dönüşümlerine dair katmanlı bir okuma sunar.


خلق فرقه‌سی
خلق فرقه‌سی آلتی آیلق گبه!
قره‌كوز — صانجیلرك باشلادی قیزم، مراق ایتمه
یاقینده نورطوپی كبی بر اولاد دوغورنجه راحت ایدرسك!

Şekil 382. Karagöz, S. 1647, 29 Kanunuevvel 1339 [1923]
Halk Fırkası altı aylık gebe!
Karagöz – Sancıların başladı kızım, merak etme yakında nurtopu gibi bir evlat doğurunca rahat edersin!"
(burada gebelik Terakkiperver cumhuriyet fırkasına)


خلق فرقه‌سی سوسله‌نیور!
خلق فرقه‌سی — باق كویلو دایی، باق قره‌كوز آغا
سزك خوشكزه كیتمك ایچون پروغرامی ده دكشدیردم.
ناصل ممنون اولدیكزمی؟
قره‌كوز — بز اوندن آكلامایز عزیزم، ....مزه
دوا، دردلریمزه شفا بول كه قیمتكی بیله‌لم. یوقسه بز نه
سوسلر نه بویالر نه یالدیزلر كورمشز!

Şekil 383. Karagöz, S. 1743, 29 Teşrinisani 1340 [1924]
Halk Fırkası süsleniyor!
Halk fırkası – Bak köylü dayı, bak Karagöz ağa sizin hoşunuza gitmek için programı da değiştirdim. nasıl memnun oldunuz mu?
Karagöz – Biz ondan anlamayız azizem, …..mıza (?) deva, dertlerimize şifa bul ki kıymetini bilelim. Yoksa biz ne süsler, ne boyalar, ne yaldızlar görmüşüz!

Bu örnekler, erken Cumhuriyet mizah basınında "Cumhuriyet"in çoğu kez bir kadın bedeni üzerinden sembolik olarak yüceltilip halka anlatıldığını göstermektedir. Ancak bu yüceltme, kadın figürünü siyasal özneye dönüştürmekten ziyade, rejimi duygusal olarak çekici ve "korunması gereken" bir değer olarak kuran alegorik bir stratejiye dayanır. Nitekim Cumhuriyet'in peri, genç kız, anne ya da adalet dağıtan kadın gibi imgelerle temsil edilmesi; rejimin ilerleme, merhamet, düzen ve meşruiyet iddialarını tek bir bedende toplamayı mümkün kılar. Böylece dişil alegori, Cumhuriyet'in ideallerini görünür kılarken aynı anda bu ideallerin taşıyıcısı ve yürütücüsü olarak çoğunlukla erkek aktörleri (ordu, devlet, liderlik) öne çıkaran hiyerarşik bir görsel dili de yeniden üretir.

5.4 Nüfusun İnşasında Kadın: Doğurganlık Siyaseti, Annelik ve "Gürbüz Nesil" İdeali

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sosyal bilimlerin, tıbbın ve ulus-devlet projelerinin kesişimi kadınlara annelik üzerinden merkezi roller yüklemiş; kadın bedeni modern devletin rasyonelleştirilmiş nüfus politikalarının temel nesnesine dönüşmüştür. Erken Cumhuriyet döneminde kadınlar, hem doğuran beden hem yetiştiren özne hem de ulusal kimliğin taşıyıcısı olarak konumlandırılmıştır.[749]

Erken Cumhuriyet dönemi nüfus politikaları, savaşların, salgınların ve kitlesel yer değiştirmelerin ardından ortaya çıkan dramatik insan kaybının etkisiyle şekillenmiş; nüfus yalnızca demografik bir mesele değil, doğrudan doğruya ulusal varlığa ilişkin bir problem olarak ele alınmıştır. Cumhuriyet'in kurucu kadrolarına göre "nüfus", ekonominin, ordunun ve modern ulusun en temel sermayesiydi. Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı sonucu olarak genç erkek nüfusunda büyük kayıp yaşanmış; dul ve yetim sayıları yükselmiş; çocuk ölümleri ise kimi bölgelerde %80–90'lara ulaşmıştır. Bu veriler, Cumhuriyet yönetimini "nüfusu artırmak" kadar "nüfusu sağlıklı hâle getirmek" doğrultusunda bütüncül bir politika üretmeye sevk etmiştir.[750]

---

[749] Nükhet Sirman, "Kadınların Milliyeti" içinde *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4: Milliyetçilik* ed. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 229. Sirman bu çalışmasında, kadın bedeninin ulus-devlet projelerinde "biyolojik yeniden üretim" nesnesi olarak nasıl kurgulandığını analiz eder. Yazara göre kadınlar, "milletin anaları" veya "millî ruhun temsilcisi" tanımlarıyla hem biyolojik hem de kültürel sınırların koruyucusu ve taşıyıcısı haline getirilmiştir. Erken Cumhuriyet dönemindeki bu dönüşüm, kadının akıl ve eğitim yoluyla "yetiştiren özne" olarak modern aile yapısı içerisinde konumlandırılmasını sağlamıştır.

Bu dönüşümün arka planı, Michel Foucault'nun tanımladığı "biyopolitika" kavramıyla açıklanabilir. Foucault'ya göre modern iktidar, egemenliği toprak üzerinden değil, nüfusun sağlık, doğum, ölüm, hijyen ve yaşam süreçlerinin düzenlenmesi üzerinden kurar.[751] Yiğit Akın, erken Cumhuriyet politikalarının tam da bu dönüşümün Osmanlı–Türkiye bağlamındaki tezahürü olduğunu, Cumhuriyet'in halk sağlığını, doğurganlığı, hijyeni ve çocuk terbiyesini rasyonelleştirilmiş bir iktidar pratiğine dönüştürdüğünü belirtir.[752]

Bu çerçevede kadın, ulusun biyolojik ve kültürel yeniden üretiminde merkezi bir konuma yerleştirilmiş; annelik ise kamusal yararı önceleyen bir yurttaşlık görevi olarak tanımlanmıştır. Zafer Toprak'ın ifadesiyle Cumhuriyet, "gürbüz, sağlıklı, çalışkan bir nesil" yaratmayı hedeflerken, bu ideolojik programın merkezine kadını, daha doğrusu doğuran, besleyen, koruyan ve terbiye eden Cumhuriyet annesi tipini yerleştirmiştir.[753]

Bu ideolojik yön, dönemin karikatürlerinde hem popüler hem de pedagojik bir söylem olarak karşımıza çıkar. Mizah basını, devletin nüfusu artırma ve sağlıklı nesiller yetiştirme hedeflerini yeniden üretirken, kadınların bu hedeflere uyumunu denetleyen sembolik bir alan gibi işler.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında annelik, yalnızca "doğal" bir kadın rolü değil, tıbbi bilgiyle donatılması gereken bir görev olarak tanımlanır; "modern anne" hijyen, beslenme, çocuk bakımı ve doğum sonrası bakım konusunda bilinçli olması beklenen bir figürdür. Bu çerçevenin çizilmesinde, Viladethane ve Ebe Mektebi'nin kurucusu olan Besim Ömer Akalın'ın konferansları ve broşürleri belirleyici olmuştur.[754] Akalın,

---

[750] Zafer Toprak, "Erken Cumhuriyet, Nüfus Sorunu ve Çocuk Ölümleri," *Toplumsal Tarih*, S. 281, 2017, s. 23.

[751] Michel Foucault'nun biyopolitika kavramı için bkz. Michel Foucault, *The Essential Works of Michel Foucault Ethics, 1954–1984, Subjectivity and Truth*, der. Paul Rabinow, The New Press, New York, 1997, s. 73; aktaran Yiğit Akın, "*Gürbüz ve Yavuz Evlatlar" Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor,* İletişim Yayınları, İstanbul 2017, s. 87.

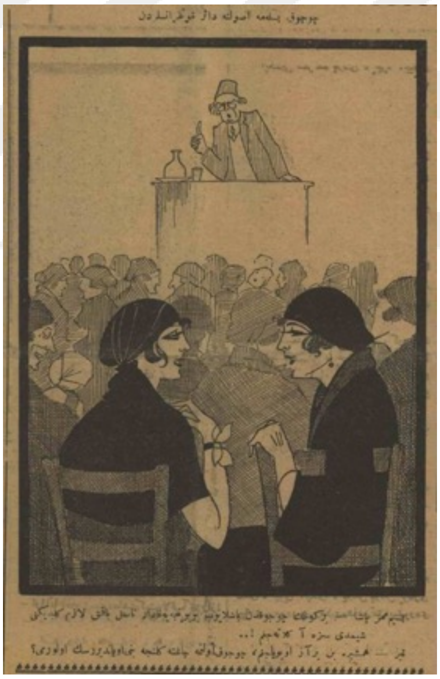
[752] Yiğit Akın, *Gürbüz ve Yavuz Evlatlar…*, s. 87-93.

[753] Zafer Toprak, "Erken Cumhuriyet, Nüfus Sorunu ve Çocuk Ölümleri…", s. 26.

[754] Besim Ömer Akalın'ın doğum kliniği (Viladethane) ve Ebe Mektebi'ni kurması, obstetrik alanında profesörlüğü ve modern doğum bilgisini yerleştirmedeki rolü için bkz. Nuran Yıldırım, "Akalın, Besim Ömer", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.1, 1993, s. 147.

"doğumu artırmak, ölümü azaltmak milli dileğimizdir" şiarıyla, aileyi toplumsal bünyenin çekirdeği olarak konumlandırır; evlilik, gebelik ve çocuk yetiştirmeyi fen ve hıfzıssıhha kurallarıyla düzenlenmesi gereken alanlar haline getirir.[755] Ona göre gebelik ve annelik süreci "fennin rehberliği altında" yürütülmelidir ve modern ulusun güçlenmesi doğumların artırılması ile çocuk ölümlerinin azaltılmasına bağlıdır ve eserlerinde nüfus siyasetini doğrudan annelik pratiği üzerinden kurar.[756]

Bu tıbbileştirilmiş annelik idealinin popülerleştirildiği örneklerden biri, *Akbaba*'da yayımlanan "Çocuk besleme usulüne dair konferanslardan" başlıklı karikatürdür. Karikatürde Besim Ömer bebek bakımına dair konferans verirken, genç bir kadının "Ben biraz uyuyacağım, çocuk evlenme çağına gelince beni uyandırırsın" demesi, modernleşme sürecinin gerektirdiği annelik sorumluluğunun hafife alınmasına yönelik bir hicivdir.



Şekil 384. Akbaba, S. 102, 26 Teşrinisani 1339 [1923]
Çocuk besleme usulüne dair konferanslardan
Besim Ömer Paşa – Bir günlük çocuktan başlayıp büyüyünceye kadar nasıl bakmak lazım geldiğini şimdi size anlatacağım!...
Kız – Hemşire ben biraz uyuyacağım çocuk evlenme çağına gelince beni uyandırırsın olur mu?

---

[755] Gül Özsan, *Türkiye'de Modernleşme ve Kadın Sağlığı Politikaları*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2007, s. 329.

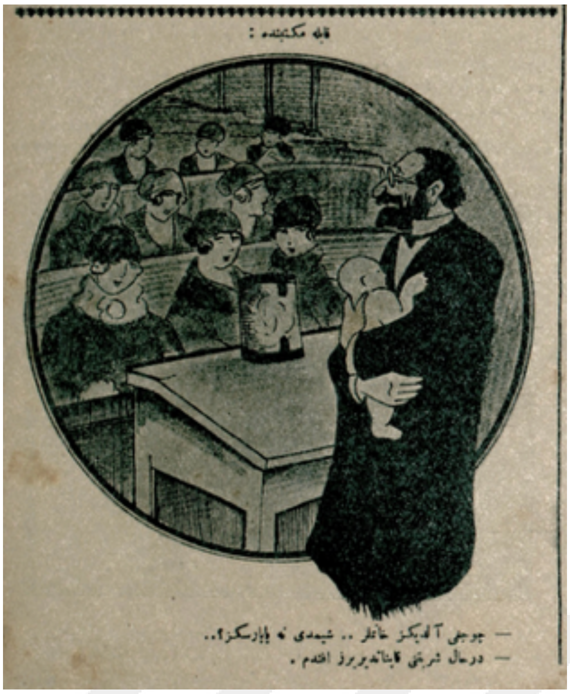
[756] Bkz. Eserleri; *Doğum Tarihi Doğumu Artırmak*, *Ölümü Azaltmak Millî Dileğimizdir* ve *Türk Çocuğunu Nasıl Yaşatmalı – Nüfus Siyasetinde Çocuk Sağlam Nesil – Öjenizm – Sağlam Irk – Kısırlaştırma,* Gül Özsan, *Türkiye'de Modernleşme ve Kadın Sağlığı Politikaları*, s. 327

Bu temsil, devletin annelik görevini öğretme çabasının mizah basınında nasıl popülerleştirildiğini gösterir. Kadın "bilinçsiz ve tembel anne" tipiyle resmedilerek hem eğitim ihtiyacı vurgulanır hem de modernliğin yüzeysel algılanışı eleştirilir. Bu mizahi temsilin benzeri, 24 Mart 1924 tarihli Zümrüdüanka'daki "Kabile Mektebinde"[757] başlıklı karikatürde yeniden karşımıza çıkar. Burada Besim Ömer'in dersini dinleyen kadınlara, kucağa aldıkları bebeğe nasıl bakmaları gerektiği sorusuna "Derhal şerbetini kaynattırırız efendim" şeklinde yanıt vermesi[758], modern tıbbi annelik bilgisinin hala geleneksel bakım alışkanlıklarıyla karıştığını gösterir. Karikatür böylece Besim Ömer'in modern anneliği "fen ve hıfzıssıhha bilgisiyle düzenlenmesi gereken" bir alan olarak tanımlayan yaklaşımının halk karşısındaki sınırlarını hicveder. Nitekim Cumhuriyet'in ilk on beş yılında ebe mekteplerinin müfredatının yenilenmesi, kadınlara doğum hijyeni ve bebek bakımı konusunda sistematik eğitim verilmesi ve doğum sonrası bakımın bilimsel esaslara göre öğretilmesi gibi adımların atılması da devletin bu bilgi açığını kapatma çabasının kurumsal zeminini oluşturmuştur. Bu ikinci karikatür, anneliğin modernleşmesinin yalnızca kadınların bireysel sorumluluğuna indirgenmediğini; sağlık personelinin profesyonelleştirilmesi, ebeliğin standartlaştırılması ve geleneksel bilgi pratiklerinin dönüştürülmesi gibi yapısal müdahalelerin zorunlu görüldüğünü vurgular. Böylece her iki karikatür bir arada okunduğunda, Cumhuriyet'in "modern anne" idealinin hem pedagojik hem de kültürel bir mücadele alanı olduğu; tıbbileştirilmiş annelik nosyonunun mizah basınında halkın yanlış, eksik veya yüzeysel modernlik algılarını eleştiren bir araç olarak işlediği görülür.

---

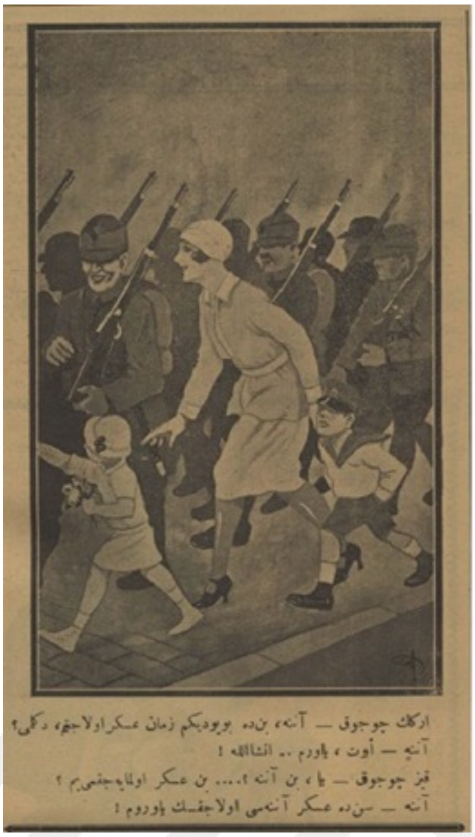
[757] Kabile Mektebi: Ebelik Mektebi. Erken Cumhuriyet döneminde ebelik eğitimi, doğumun "bilimsel" bilgiye dayalı olarak yeniden düzenlenmesi hedefi doğrultusunda köklü bir dönüşüm geçirmiştir. 1924'te Ebe Mektebi'nin müfredatı yenilenmiş; anatomi, fizyoloji, asepsi–antisepsi, doğum hijyeni ve bebek bakımı gibi teorik derslerin yanı sıra hastane uygulamaları zorunlu hâle getirilmiştir. Bu düzenlemelerin amacı, geleneksel ebeliği sistemli bir mesleki eğitime bağlamak, doğumun güvenliğini artırmak ve anne–çocuk ölümlerini azaltmaktır. 1920'lerin sonuna doğru ebelik, kırsal bölgelerde koruyucu sağlık hizmetlerinin yaygınlaştırılmasında da merkezi bir rol üstlenmiş; devlet, ebe yetiştirme politikalarını nüfus sağlığını iyileştirmenin temel araçlarından biri olarak konumlandırmıştır. Bkz. Sadet Altay, "Cumhuriyet'in İlk On Beş Yılında Ebelik Eğitimine ve Mesleğin Dönüşümüne Dair Kısa Bir Bakış (1923–1938)," *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C. 17, S. 35, 2017, s. 167-217.

[758] Buradaki "şerbet", büyük ihtimalle dönemin yaygın uygulamalarından biri olan, yeni doğana sakinleştirici veya besleyici olduğu düşünülen şekerli su verme alışkanlığına gönderme yapmaktadır.


قابله مکتبنده :
— چوجنی آلدیکز خانملر .. شیمدی نه یاپارسکز؟..
— درحال شربتنی قایناتدیریرز افندم .

Şekil 385. Zümrüdüanka, S. 126, 24 Mart 1340 [1924]
Kabile Mektebinde :
- *Çocuğu aldınız hanımlar… Şimdi ne yapacaksınız?..*
- *Derhal şerbetini kaynattırırız efendim.*

Nüfus politikaları aynı zamanda ulusun askeri kapasitesinin artırılmasıyla da doğrudan ilişkilidir. Erkek çocuklar "geleceğin askeri"; kız çocuklar ise "geleceğin asker annesi" olarak kurgulanmıştır. 1926 tarihli *Akbaba* karikatüründe, modern kıyafetli bir annenin iki çocuğuyla birlikte askeri yürüyüşü izlediği görülür. Erkek çocuk, büyüyünce asker olup olmayacağını sorar; anne bu soruyu coşkuyla "İnşallah!" diyerek yanıtlar. Kız çocuğu ise "Ben asker olmayacak mıyım?" diye sorduğunda, anne ona ancak "asker annesi" olabileceğini söyler. Bu sahne, kadınların ulusal projede annelikle sınırlandırılmış rolünü çarpıcı biçimde özetler.


اركك چوجوق — آنه، بن ده بیوودیکم زمان عسكر اولاجغم، دکلی؟
آنه — أوت، یاورم .. انشالله!
قیز چوجوق — یا، بن آنه؟... بن عسكر اولمایه جقمی یم؟
آنه — سن ده عسكر آنه سی اولاجقسك یاورم!

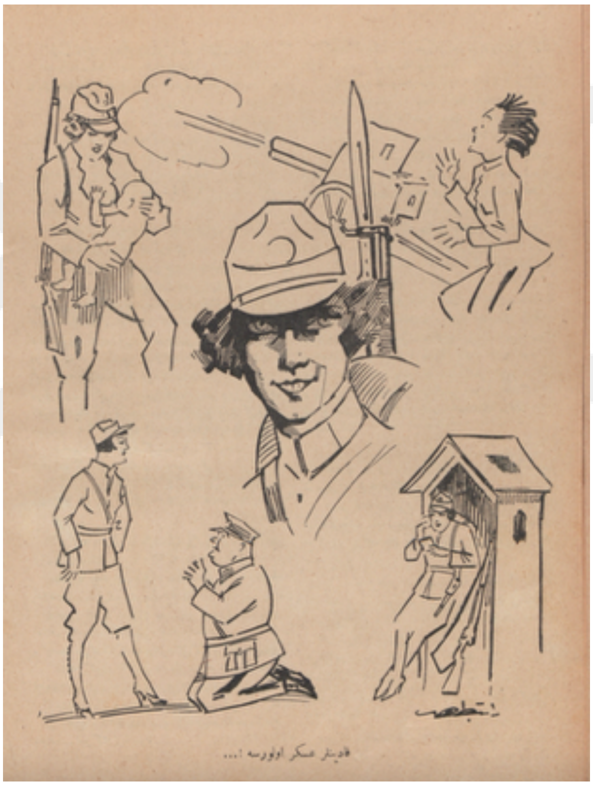
Şekil 386. Akbaba, S. 407, 25 Ekim 1926
Erkek çocuk – Anne, ben de büyüdüğüm zaman asker olacağım, değil mi?
Anne – Evet yavrum… İnşallah!
Kız çocuk – Ya ben anne?... Ben asker olmayacak mıyım?
Anne – Sen de asker annesi olacaksın yavrum!

Atatürk'ün söylevlerinde de benzer bir vurgu vardır. Kadınların milletin anası olabilmek için "erkeklerden daha münevver, daha bilgili" olmalarının zorunluluğu tekrarlanır.[759] Bu ifade, kadına modern eğitim imkanı tanısa da onun toplumsal rolünü yine annelik üzerinden tanımlar; kadın kamusal bireyden öte, "geleceğin ulus yapısını kuran anne" olarak idealleştirilir.

Akbaba'daki karikatürde kız çocuklarına yalnızca "asker annesi" rolü biçilen cinsiyetçi kurgunun bir yıl sonrasında, *Cem* dergisinde yayımlanan "Kadınlar asker olursa!.." başlıklı karikatür bu kez kadınların askerlik alanına girmesi ihtimalini alaycı ve abartılı bir dille problematize eder. Kompozisyonda yer alan kadın asker figürleri, askerlik disiplinine bütünüyle "uyumsuz" davranışlarla betimlenir: Sırtında silahı, askeri üniforması ile bebeğini emziren anne, elindeki bombayı şaşkınlıkla patlatan kadın asker, nöbet kulübesinde silahını bir kenara bırakıp makyaj yapan başka bir kadın asker ya da kadın askerin önünde hayranlıkla diz çöken rütbeli bir erkek asker. Bu temsiller, kadınların askerlik gibi “erkeksi” bir alana girmesi ihtimalinin ataerkil ve militarist zihniyette yarattığı tedirginliği ve alaya alma refleksini açık biçimde yansıtır. Bir önceki karikatürde kız çocuğuna layık görülen “asker annesi” rolünün dışına çıkıldığında ortaya çıkan bu mizahi senaryo, aslında kadınların ulusal projede belirlenmiş cinsiyet sınırlarını aşmalarına yönelik toplumsal kaygıyı görünür kılar. Dolayısıyla *Cem* karikatürü, modernleşmenin kadınlara teorik olarak tanıdığı imkân ile toplumsal tahayyülün onlara çizdiği sınırlar arasındaki çelişkiyi hiciv yoluyla ifade eder.

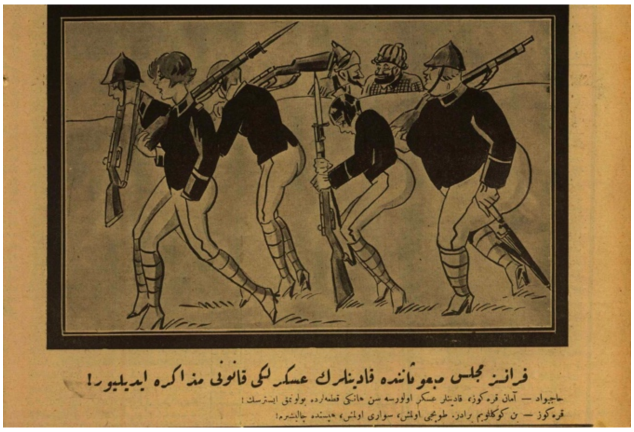
---

[759] *Atatürk'ün Söylev Demeçleri, Cilt III*, *Mart 1923 ve İnebolu, 1925*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1989, s. 151-152


قادینلر عسکر اولورسه !...

Şekil 387. Cem, S. 2, 22 Kanunuevvel 1927
Kadınlar asker olursa!...

Dönemin mizah basınında alevlenen “Kadın asker olur mu?” tartışmalarının arka planında yasal düzenlemeler ve uluslararası gelişmeler yatmaktadır. Türkiye’de askerlik yükümlülüğü, 21 Haziran 1927 tarihli ve 1111 sayılı Askerlik Mükellefiyeti Kanunu ile resmen erkeklere mahsus kılınmıştır. Fatmagül Demirel’in kapsamlı çalışmasında belirttiği üzere, bu tarihten önce de kadınların asker olma ihtimaline dair cinsiyetçi söylemler mevcut olsa da Almanya ve Fransa gibi Avrupa ülkelerinde kadınların askerliğine dair yürütülen benzer tartışmalar, konunun Türkiye’de de daha görünür hale gelmesini sağlamıştır. “Kadın asker olursa?” sorusunun yarattığı toplumsal kaygılar, dönemin erkek egemen basını tarafından sıklıkla alaycı bir üslupla ele alınmıştır.[760] Bu alaycı yaklaşımın, kadın bedenini ve cinselliğini ön plana çıkaran bir başka örneği 18 Aralık 1928 tarihli *Karagöz* dergisinde karşımıza çıkar. "Fransız Meclisi Mebusanında Kadınların Askerliği Kanunu müzakere ediliyor!" başlığını taşıyan karikatür, konuyu dış kaynaklı bir haber üzerinden sunsa da içerdiği diyalog ve görsel dil tamamen yerel ataerkil kodlara hitap eder. Çizimde, tüfek taşıyan bir grup kadın asker resmedilmiştir; ancak bu figürler askeri ciddiyetten uzak, topuklu ayakkabılarla ve vücut hatlarını—özellikle kalça kıvrımlarını—abartılı şekilde vurgulayan dar üniformalarla yürümektedir. Görseldeki bu cinsiyetçi sunum, karikatürün altındaki Hacivad ve Karagöz diyaloğu ile pekiştirilir. Hacivad'ın "Kadınlar asker olursa sen hangi kıt'alarda bulunmak istersin?" sorusuna Karagöz, "Ben gönüllüyüm birader. Topçu olmuş, süvari olmuş, hepsinde çalışırım!" cevabını verir. Burada *Cem* dergisindeki örnekten farklı bir mizahi strateji izlenmektedir. *Cem* karikatürü kadını "beceriksiz" ve "evcil" doğası üzerinden askerlikten dışlarken; *Karagöz*'deki bu örnek, kadın askeri "cinsel bir obje" olarak konumlandırır. Karagöz'ün her kıtada "gönüllü" çalışma isteği, vatan savunması heyecanından değil, üniformalı da olsa kadınlara duyulan cinsel ilgiden kaynaklanmaktadır. Kadının askeri alana girişi, bu kamusal ve ciddi görevi bir anda erkeklerin cinsel arzularının peşinde koşacağı bir "temaşa" alanına dönüştürme tehdidi olarak sunulur.


فرانسز مجلس مبعوثاننده قادينلرك عسكرلكى قانونى مذاكره ايديليور!
حاجيواد — آمان قره كوز، قادينلر عسكر اولورسه سن هانكى قطعه‌لرده بولونمق ايسترسك!
قره كوز — بن كوكللويم برادر. طوپجى اولمش، سوارى اولمش، هپسنده چاليشيرم!

Şekil 388. Karagöz, S. 2080, 18 Aralık 1928
Fransız Meclisi Mebusanında Kadınların Askerliği Kanunu müzakere ediliyor!
Hacivad – Aman Karagöz, kadınlar asker olursa sen hangi kıt'alarda bulunmak istersin?
Karagöz – Ben gönüllüyüm birader. Topçu olmuş, süvari olmuş, hepsinde çalışırım!

Mizah basınında kadınların askerliği üzerinden üretilen bu cinsiyetçi refleksler, dönemin siyasi arenasında da karşılığını bulmuştur. Nitekim Fatmagül Demirel'in aktardığı üzere, 21 Haziran 1927 tarihli Askerlik Mükellefiyeti Kanunu'nun TBMM'deki görüşmeleri sırasında Giresun Mebusu Hakkı Tarık (Us) Bey, konuyu gündeme getirerek kadınların siyasi hak talepleri ile askerlik ödevi arasında doğrudan bir bağ kurmuştur. Hakkı Tarık Bey, kadınların mebus seçme ve seçilme hakkı istemelerine atıfta bulunarak; "seçme seçilme hakkı nasıl vatani bir mesele ise vatan savunmasına katılmalarının da aynı derecede bir görev olduğuna" dikkat çekmiş ve kadınların askerlikten muaf tutulmasını eleştirmiştir. Ancak Hakkı Tarık Bey'in kadınları askerlik alanına dâhil etme girişimi, Meclis'te sert tepkilerle karşılaşmış ve dönemin hâkim cinsiyet rejiminin devlet eliyle tescillenmesine vesile olmuştur. Milli Savunma Bakanı Recep (Peker) Bey, bu öneriye şiddetle karşı çıkarak "Türk neslini yetiştirecek olanların analar olduğunu onların evlatlarını yetiştirmek suretiyle vatanın savunmasına fiilen katılmış olacaklarını" belirtmiş ve kadının vatan savunmasındaki yerini biyolojik rolü üzerinden tanımlamıştır. Recep Peker'e göre kadınlar; "silah omuza cepheye giderek" değil, "Türk vatanının savunmasını yerine getirecek Türk neslini yetiştirmek suretiyle" vatan müdafaasına fiilen katılmış sayılmaktadır. Bu tartışma sonucunda askerlik "erkeklere mahsus" bir ödev olarak yasalaşırken, kadının asli vatandaşlık görevi de "asker doğurmak ve yetiştirmek" olarak belirlenmiştir.[761]

---

[760] Fatmagül Demirel, *Cumhuriyet Kadınlarının Askerlik Hayali…*, s. 20, 22.

Devletin en yetkili ağızlarından "nesil yetiştirme" misyonuyla kutsanan annelik, böylece askerlik hizmetine eşdeğer bir "milli görev" statüsüne yükseltilmiştir. Bu zihniyetin bir uzantısı olarak 1920'li yıllarla birlikte devlet, nüfusu artırmak için çok çocuklu aileleri teşvik eden düzenlemeleri gündeme almış; bu tartışmalar kamuoyunda geniş yankı bulmuştur. 1925'te altı ve daha fazla çocuğu olan ailelere yol vergisi muafiyeti getirilmesi, toplumda "yol çocuğu" deyiminin ortaya çıkmasına neden olacak kadar etkili olmuştur.[762] 1930 tarihli *Umumi Hıfzıssıhha Kanunu* ile altı veya daha fazla çocuk sahibi annelere nakdî mükâfat ve "aile madalyası" verilmesi kararlaştırılmış; 1931–1948 arasında 132.847 aileye dört milyon lirayı aşan ödül dağıtılmıştır.[763]

---

[761] Fatmagül Demirel, *Cumhuriyet Kadınlarının Askerlik Hayali…*, s. 26-30.

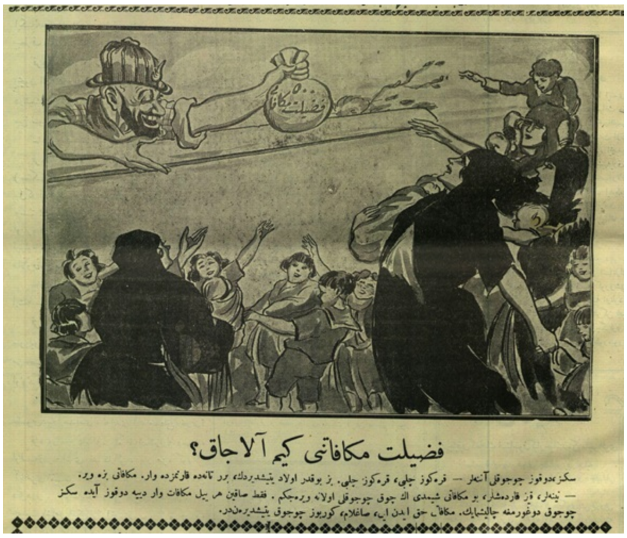
[762] Nuray Özdemir Tiryaki, "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türkiye'de Nüfusu Artırmaya Yönelik Uygulamalar," *10. Uluslararası Atatürk Kongresi Bildiriler*, Cilt II, yay. haz. Erdem Ünlen, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2024, s. 1873.

[763] Nuray Özdemir Tiryaki, "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türkiye'de Nüfusu Artırmaya Yönelik Uygulamalar…, s. 1875.

Karikatürler, bu tartışmaların ve teşviklerin popüler düzeyde nasıl dolaşıma girdiğini gösterir. *Karagöz*'de yayımlanan "Fazilet mükâfatını kim alacak?" karikatüründe çok çocuklu annelerin *Karagöz*'den ödül istemesi, anneliğin üretkenlik üzerinden maddi karşılık bekleyen bir performans olarak sunulmasına mizahi bir gönderme yapar.

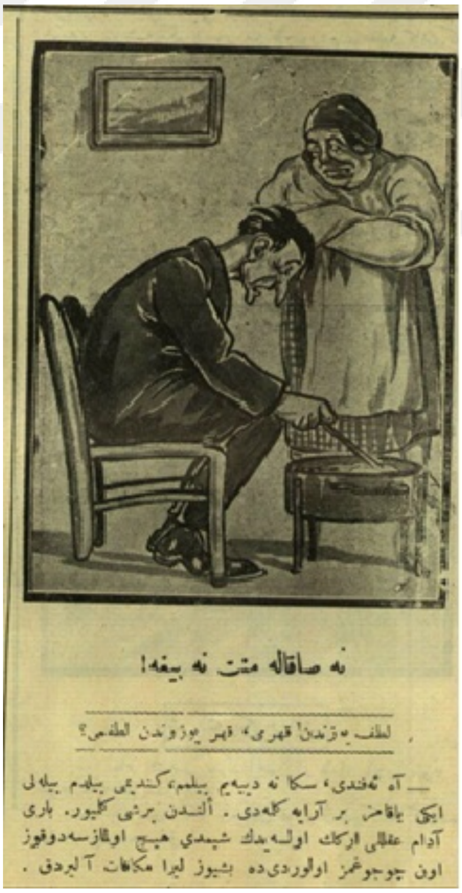
Erken Cumhuriyet döneminin pronatalist politika gündemini hicveden bu karikatür, devletin nüfusu artırma konusunu yalnızca demografik bir sorun olarak değil, aynı zamanda bir ahlaki performans alanı olarak ele almasının popüler kültüre nasıl yansıdığını çarpıcı biçimde gösterir. Sahnedeki kalabalık, ödülü kazanmak için birbirleriyle rekabet eden çok çocuklu annelerle doludur. Annelerden biri *Karagöz*'e seslenerek "Biz bu kadar evlat yetiştirdik, birer tane de karnımızda var, mükâfatını bize ver" derken, anneliğin devlet tarafından maddi karşılığı olan bir "emeğe" dönüşümünü açıkça dile getirir. Böylece annelik, yalnızca biyolojik bir işlev değil, ölçülebilir, karşılığı maddi olarak verilebilen bir "hizmet" şeklinde kurgulanır.

Karagöz'ün "Fakat sakın her yıl mükâfat var diye dokuz ayda sekiz çocuk doğurmağa kalkmayın; mükâfat hak eden en sağlam, gürbüz çocuk yetiştirendir" sözü, devlet politikalarının nicelikten çok nitelik kaygısına yöneldiğini yansıtır. Bu ifade, devletin hedeflediği "gürbüz Türk evladı" idealine göndermede bulunur.


فضيلت مكافاتى
فضيلت مكافاتنى كيم آلاجاق؟
سكز، دوقوز چوجوقلى آنه‌لر — قره‌كوز چلبى، قره‌كوز چلبى. بز بوقدر اولاد يتيشديردك، برر تانه‌ده قارنمزده وار. مكافاتى بزه ور.
— نينه‌لر، قز قارده‌شلر، بو مكافاتى شيمدى اڭ چوق چوجوقلى اولانه ويره‌جكم. فقط صاقين هر ييل مكافات وار ديه دوقوز آيده سكز
چوجوق دوغورمغه چاليشمايڭ. مكافاته حق ايدن اڭ صاغلام، گوربوز چوجوق يتيشديرندر.

Şekil 389. Karagöz, S. 1863, 23 Kanunusani 1926
Fazilet mükafatını kim alacak?
Sekiz, dokuz çocuklu anneler – Karagöz çelebi, Karagöz çelebi. Biz bu kadar evlat yetiştirdik, birer tane de karnımızda var, mükafatını bize ver.
-Nineler, kız kardeşler, bu mükafatı şimdi en çok çocuklu olana vereceğim. Fakat sakın her yıl mükafat var diye dokuz ayda sekiz çocuk doğurmağa çalışmayın. Mükafat hak eden en sağlam, gürbüz çocuk yetiştirendir.

“Fazilet mükâfatı” karikatüründe çok çocuklu annelerin devletten ödül talep etmesi üzerinden hicvedilen “anneliğin üretkenlik olarak değer kazanması” olgusu, bir sonraki karikatürde bu kez aile içi ilişkilere taşınarak daha keskin bir ironiyle derinleştirilir. Karikatür, devletin nüfus artırma politikalarının toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerinde nasıl baskı yarattığını görünür kılar. Kadının kocasına hitaben sarf ettiği “Bari adam akıllı erkek olsaydın da dokuz on çocuğumuz olurdu, beş yüz lira mükâfat alırdık” sözleri, çok çocuk sahibi olmanın artık yalnızca toplumsal bir norm değil, “ekonomik değeri olan bir performans” hâline getirildiğini gösterir. Devlet teşviklerinin maddi bir kazanca dönüşmesi, aile içinde “çocuk yapmak” eylemini pragmatik bir beklentiye dönüştürürken, karikatür bu durumu kocanın üreme kapasitesini sorgulayan keskin bir ironiyle ele alır. Böylece “nüfus politikası” yalnızca kadın bedeni üzerinden değil, aynı zamanda erkekliğin yeterliliği ve aile ekonomisi üzerinden yeniden tanımlanan bir alana dönüşür.


نه صاقاله منت نه بیغه!
لطف یوزندن قهری، قهر یوزندن لطفمی؟
— آه أفندی، سکا نه دییهیم بیلمم، کندیمی بیلهلی
ایکی یاقامز بر آرایه کلهدی. الکدن برشی کلمیور. باری
آدام عقللی ارکك اولهیدك شیمدی هیچ اولمازسه دوقوز
اون چوجوغمز اولوردی ده بشیوز لیرا مکافات آلیردق.

Şekil 390. Karagöz, S. 1866, 3 Şubat 1926
Ne sakala minnet ne bıyığa!
(Lütuf yüzünden kahır mı, kahır yüzünden lütuf mu?)
Ah efendi, sana ne diyeyim bilmem, kendimi bildim bileli iki yakamız bir araya gelmedi. Elinden bir şey gelmiyor. Bari adam akıllı erkek olsaydın şimdi hiç olmazsa dokuz on çocuğumuz olurdu da beş yüz lira mükâfat alırdık.

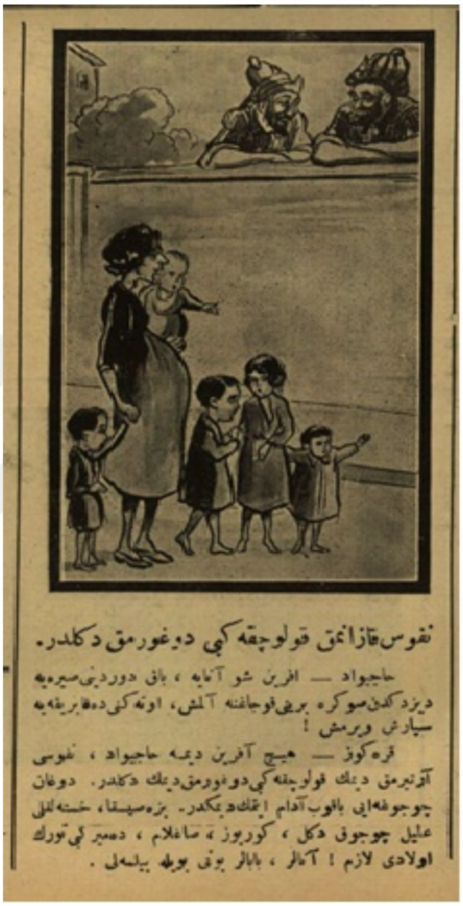
“Nüfus kazanmak kuluçka gibi doğurmak değildir” başlıklı Mart 1927 tarihli *Karagöz* karikatürü, erken Cumhuriyet döneminde devletin yürüttüğü nüfus politikalarının nicelik ile nitelik arasındaki gerilimi nasıl kurduğunu son derece açık biçimde yansıtır. Görselde beş çocuğuyla duran bir kadın ve çocuklarından birinin “fabrikaya sipariş verilmiş” bir nesne gibi tasvir edilmesi, çok çocuk sahibi olmanın mekanik bir üretim edimi gibi algılanmasına yönelik ironik bir eleştiridir. *Hacivat*’ın annenin doğurganlığını abartılı bir biçimde övmesi, dönemin kamuoyunda hâkim olan “ne kadar çok çocuk, o kadar güçlü millet” inancının popüler bir temsilidir. Ancak *Karagöz*’ün cevabı bu inanca keskin bir karşı çıkış içerir: “Nüfusu artırmak demek kuluçka gibi doğurmak değildir.” Bu ifade, Cumhuriyet’in sadece “çok çocuk” değil, sağlıklı, güçlü ve üretken bedenlere sahip “gürbüz Türk evladı” idealini öncelediğini gösterir. Nitekim 1920’ler boyunca gerek popüler dergilerde gerekse sağlık propagandasının temel metinlerinde, sadece doğum sayısının artırılması değil; çocukların yaşam koşulları, hijyen, anne sağlığı ve nüfusun niteliğini artırmaya yönelik “sağlam nesil” projeleri ön plana çıkarılmıştır. Mazhar Osman, Besim Ömer Paşa ve Refik Saydam gibi dönemin etkili isimleri, nüfusun “niteliksel” olarak iyileştirilmesini ve hastalıklı bünyelerden arındırılmasını devletin bekası için en acil görevlerden biri olarak tanımlamışlardır. Bu yaklaşım, nüfusu bir “milli sermaye” olarak gören ve biyopolitik bir düzenleme niteliği taşıyan 1930 tarihli Umumi Hıfzıssıhha Kanunu’nun da felsefi zeminini oluşturmuştur. Kanun; çocuk sağlığını ailenin özel alanından çıkarıp devlet denetimine almayı, anne bakımını modern tıbbi esaslara göre standardize etmeyi ve yeni doğan her bireyi devletin koruyucu sağlık mekanizmalarına dahil etmeyi hedeflemiştir.[764]

Karikatürdeki anne figürü, doğurganlığı “abartılı” bir biçimde temsil ederken, devlet söylemi tarafından eleştirilen bir aşırılığı da bedeninde taşır: kontrolsüz, plansız, bakımsız çoğalma. *Karagöz*’ün uyarısı, erken Cumhuriyet biyopolitikasının temel mantığını yakalar: çok çocuk doğurmak tek başına bir “milli hizmet” değildir; önemli olan devletin istediği türde, “güçlü, sağlıklı, işe yarar” bir nüfus yaratmaktır. Çocukların dış görünüşlerindeki bakımsızlık ve zayıflık, annenin bu “modern annelik standartlarını” karşılayamadığını gösterir. Böylece karikatür, niceliksel çoğalmayı temsil eden anne ile niteliksel çoğalmayı savunan *Karagöz*'ü karşı karşıya getirerek dönemin ideolojik gerilimini görünür kılar.

---

[764] Gül Özsan, “Türkiye’de Modernleşme ve Kadın Sağlığı Politikaları…” s. 232 – 245; Yiğit Akın, *Gürbüz ve Yavuz Evlatlar…*, s. 87–95; Bkz. “Umumi Hıfzıssıhha Kanunu”, *T.C Resmî Gazete,* S. 1489, 6 Mayıs 1930. Bu hedefler, özellikle Umumi Hıfzıssıhha Kanunu’nun 116–126. maddelerinde sistematik hale getirilmiştir.

Sonuç olarak bu karikatür, erken Cumhuriyet'in nüfus politikalarını yalnızca "çok çocuklandırma" üzerinden okumayı yetersiz kılan bir görsel belgedir. Asıl mesele, doğurganlık kapasitesinin modern tıp, hijyen ve biyopolitika ilkeleri doğrultusunda devletçe disipline edilmesidir.



نفوس قازانمق قولوچقه كبی دوغورمق دكلدر.

حاجیواد — آفرین شو آنایه ، باق دوردینی صیره‌یه
دیزدكدن صوكره برینی قوجاغنه آلمش، اوته‌كینی ده فابریقه‌یه
سپارش ویرمش !

قره‌كوز — هیچ آفرین دیمه حاجیواد ، نفوسی
آرتیرمق دیمك قولوچقه كبی دوغورمق دیمك دكلدر. دوغان
چوجوغی ایی باقوب آدام ایتمك دیمكدر. بزه صیسقا، خسته‌لقلی
علیل چوجوق دكل ، كوربوز ، صاغلام ، دمیر كبی تورك
اولادی لازم ! آنالر ، بابالر بونی بویله بیلمه‌لی .

Şekil 391. Karagöz, S. 1980, 9 Mart 1927
Nüfus kazanmak kuluçka gibi doğurmak değildir.
Hacivat – Aferin şu anaya, bak dördünü sıraya dizdikten sonra birini kucağına almış, ötekini de fabrikaya sipariş vermiş!
Karagöz – Hiç aferin deme Hacivat, nüfusu artırmak demek kuluçka gibi doğurmak demek değildir. Bize sıska, hastalıklı, alil çocuk değil, gürbüz, sağlam demir gibi Türk evladı lazım! Analar babalar bunu böyle bilmeli!

"Türk nüfusu, Türk evlatlarının iyi yetişmesiyle artacaktır" adlı Mart 1927 tarihli *Karagöz* karikatürü, nüfus artışının nicelikten çok nitelikle ilişkilendirilmesine dair temel kırılmayı ifade eden başka bir çizimdir. Çerçevenin ön planında, yoksul bir köy ortamında yaşayan, beslenme bozukluğu nedeniyle karınları şiş, hastalıklı, zayıf çocuklar görülür. Bu temsil, 1920'lerin Anadolu'sunda yaygın olan sıtma**,** barsak parazitleri, kirli su kaynakları, yetersiz barınma ve hijyen eksikliği gibi sağlık sorunlarına işaret eder; nitekim bu koşullar dönemin tıbbi raporlarında çocukların yaşam şansını ciddi biçimde düşüren yapısal etkenler olarak tanımlanmıştır.[765] Bu yıllarda yükselen çocuk ölümü oranlarını doğrudan memleketin geleceği için milli bir felaket olarak gören hekimler, sorunun doğurganlık değil çocuk sağlığı olduğunu defalarca belirtmiştir.[766]

Karikatürde *Hacivat*'ın sorusu —"Bunları kurtarmanın çaresi yok mu?"— dönemin kamuoyu kaygısını ifade ederken, *Karagöz*'ün cevabı devletin biyopolitik perspektifini özetler: "Nüfus, iyi yetişmiş Türk evlatlarıyla artar." Bu ifade, Cumhuriyet'in nüfusu yalnızca artırmak değil, "ıslah etmek", "güçlendirmek", "gürbüzleştirmek" ve ulusal kalkınmanın temel kaynağı hâline getirmek istediğini gösterir. Yiğit Akın'ın da belirttiği gibi, erken Cumhuriyet biyopolitikası, Foucault'nun tarif ettiği anlamda nüfusu bir "yönetilebilir varlık" olarak kurgulamış; nüfus artışı için yalnızca doğum oranlarını değil, yaşam koşullarını, koruyucu hekimliği, hijyen pratiklerini, çocuk bakımını, annelik eğitimini ve kırsal halk sağlığını merkezi bir mesele hâline getirmiştir.[767]

Karikatürdeki en kritik vurgu, *Karagöz*'ün şu sözünde yoğunlaşır: "İstatistik ulemamız doğan çocukları ölçedursunlar; hekimlerimiz ve kaymakamlarımız köylünün gerçek derdiyle uğraşırsa nüfus zaten artar." Bu cümle, erken Cumhuriyet'in "sıhhiyecilik" anlayışının bir özetidir. Cumhuriyet elitlerine göre sorun, doğum sayısının azlığı değil, doğan çocukların yaşamamasıdır. Bu yüzden Cumhuriyet yönetiminin nüfusu "sağlıklı hâle getirme" hedefi, çocuklara yönelik sağlık ve eğitim politikalarında somutlaşmıştır. 1920'ler boyunca Maarif ve Sıhhiye vekâletleri ortak genelgeler ve yönetmelikler çıkararak ilkokul öğrencilerinin düzenli sağlık muayenesini, beden terbiyesi derslerini, hıfzıssıhha eğitimini ve yetersiz beslenen çocukların gözetimini kurumsallaştırmaya çalışmış; 1930 tarihli Umumî Hıfzıssıhha Kanunu ile çocuk ölümlerinin azaltılması, süt çocuklarının bakımı, dispanserlerin yaygınlaştırılması ve çocuk işçiliğinin sınırlanması gibi başlıkları devletin asli görevleri arasında tanımlamıştır.[768]

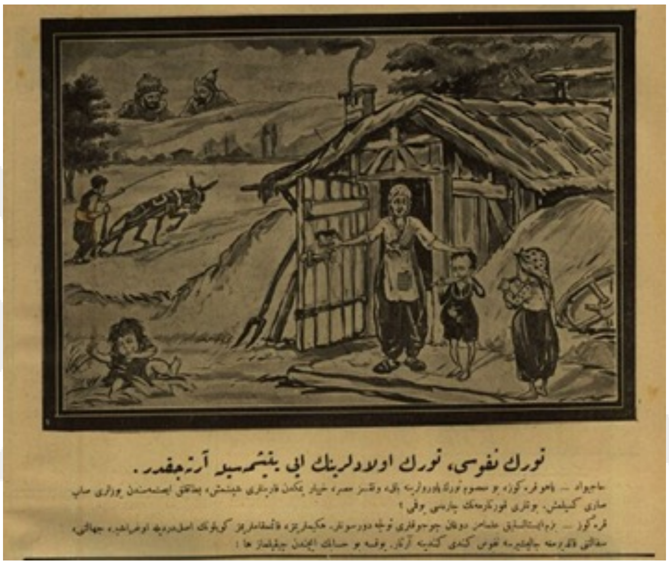
---

[765] Yusuf Yıldırım, *Türkiye'de Eğitim ve Kültür Yaşamında Çocuk (1923–1938)*, İstanbul Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2025, s. 207-218

[766] Zafer Toprak, "Erken Cumhuriyet, Nüfus Sorunu ve Çocuk Ölümleri", s. 26.

[767] Yiğit Akın, *Gürbüz ve Yavuz Evlatlar…*, s. 40.

Karikatürdeki görsel dil ayrıca köy yoksulluğunun nüfus sağlığı üzerindeki etkisine dikkat çeker. Ön plandaki yoksul kulübe, çıplak ayaklı çocuklar ve yoksul köylü aile, nüfusu artırmanın yolunun salt kadın bedeni üzerinden işlemediğini, ekonomik ve sosyal koşulların da belirleyici olduğunu gösterir. *Karagöz*'ün mesajı açıktır: cehalet ve sefalet ortadan kalkmadıkça çok çocuk doğurmanın bir anlamı yoktur; nüfus artışı, yapısal dönüşüm olmadan mümkün değildir.


تورك نفوسى، تورك اولادلرينك ايى يتيشمسيله آرته‌جقدر.

Şekil 392. Karagöz, S. 1983, 19 Mart 1927
Türk nüfusu, Türk evlatlarının iyi yetişmesiyle artacaktır.
Hacivat – Yahu Karagöz, bu masum Türk yavrularına bak, vakitsiz mısır, hıyar yemekten karınları şişmiş, bataklık istemesinden yüzleri sapsarı kesilmiş bunları kurtarmanın çaresi yok mu?
Karagöz – Bizim istatistik ulemamız doğan çocukları ölçedursunlar, Hekimlerimiz, kaymakamlarımız köylünün asıl derdiyle uğraşır, cehaletini, sefaletini kaldırmağa çalışırsa nüfus kendi kendine artar. Yoksa bu hesabın içinden çıkılmaz ha!

Sonuç olarak bu alt bölümde incelenen karikatürler, erken Cumhuriyet'in doğurganlık siyaseti, modern annelik ve "gürbüz nesil" ideali etrafında şekillenen nüfus politikalarının popüler dolaşıma sokulduğu görsel malzemelerdir. Mizahî eleştiriden ziyade öğretici, yönlendirici ve propaganda niteliği taşıyan bu görseller, devletin anneliği nasıl tıbbileştirdiğini, kadın bedenini nasıl biyopolitik bir nesneye dönüştürdüğünü ve nüfusu nicelik ile nitelik arasında nasıl yeniden tanımladığını açık bir biçimde yansıtır. Bu karikatürler, erken Cumhuriyet'in pronatalist söylemini hem görünür kılan hem de geniş kitlelere aktaran önemli popüler biyopolitik belgeler olarak değerlendirilebilir.

---

[768] Yusuf Yıldırım, *Türkiye'de Eğitim ve Kültür Yaşamında Çocuk (1923–1938)*, s. 198-218.

5.5 Modernitenin Dişil Tehdidi: Tehlikeli Kadın/Femme Fatale Figürü

Femme fatale, modern kültürde kadın bedeninin hem arzuyu hem de tehdidi aynı anda taşıyan ikili yapısını görünür kılan ideolojik bir figürdür. Bu imgede kadın, baştan çıkarıcı olduğu kadar tehlikelidir; güzelliği çekicidir fakat aynı zamanda yok edicidir. Modern dönemde – özellikle 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında – kadınların kamusal alanda görünürlüğünün artmasıyla birlikte femme fatale, erkek merkezli kültürün kontrol edemediği cinsellik ve toplumsal değişim korkularını simgesel olarak temsil eden bir karaktere dönüşmüştür. Mary Ann Doane'ın belirttiği üzere femme fatale "asla tam olarak göründüğü şey değildir; tehdidi bütünüyle okunamazdır". Bu "okunamazlık", modern erkeğin hakimiyet kaybı ve bilgi kontrolünün çözülmesi karşısında hissettiği kaygıyı besler.[769]

Bu figürün tarihsel kökleri kadın bedeninin şeytanileştirilmesine kadar uzanır. Silvia Federici'nin erken modern dönemdeki cadı avlarını analiz eden çalışması, özellikle kadınların cinsel ve üreme üzerindeki denetimlerinin "toplumsal ve ekonomik düzen için bir tehdit" olarak kurgulandığını gösterir. Federici'ye göre cadı avları, kadınların bedenleri ve emekleri üzerindeki denetimi merkezi bir iktidar mekanizması hâline getiren yeni bir patriyarkal düzenin kurulmasında kritik bir eşiktir: kadın, üretim ve üreme süreçleri üzerindeki kontrolü nedeniyle kriminalize edilmiş; bağımsız, yalnız yaşayan veya ekonomik olarak kendi kendini var eden kadın "tehlikeli" ilan edilmiştir.[770] Bu tarihsel arka plan, kadın cinselliğinin tehlike, düzensizlik ve yıkım ile özdeşleştirilmesinin uzun sürekliliğini göstermektedir; modern femme fatale'in kültürel inşası tam da bu miras üzerinde yükselir.

---

[769] Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, New York, 1991, s. 1-10.

[770] Silvia Federici, *Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim*, Çeviri: Öznur Karakaş, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 147-152. (Federici, cadı avlarının kadınların emek ve beden üzerindeki denetimin "suçlaştırılması", "ekonomik düzenin korunması", "kadınların bağımsızlığının tehdit olarak görülmesi" gibi mekanizmaları nasıl yarattığını tarihsel süreç içinde tartışır. Burada özet bir anlatım kullanılmıştır.)

Kate Millett, patriyarkanın kadın ve erkek arasındaki iktidar ilişkisini "erkeğin etkin, kadının ise pasif" olarak kurduğunu ve bu ikiliğin kültürel olarak üretildiğini vurgular. Millett'e göre kadınların bu pasiflik rolünden çıkarak toplumsal ve cinsel alanda "etkin özne" konumuna yaklaşması patriyarkal düzeni istikrarsızlaştıran bir tehdittir.[771] Femme fatale figürü, tam da bu nedenle patriyarka için rahatsız edicidir: kadın aktif özne, erkek ise aldatılan, soyulan, "kurbanlaştırılmış" pozisyona itilir.

Murat Arpacı, femme fatale imgesini ataerkil yapının modernleşmeyle birlikte kamusal alanda yer alan kadın öznelliğine karşı geliştirdiği bir eril kaygı figürü ve savunma refleksi olarak analiz eder.[772] Arpacı'ya göre bu imge, modernleşen toplumun cinsiyet rejimindeki dönüşümlere karşı bir karşı söylem olarak kurgulanmış; "modern kadın" ile "toplumsal felaket" arasında söylemsel bir bağ kurulmuştur.[773]

Bu noktada, Birinci Dünya Savaşı yıllarından Cumhuriyet'in ilk yılları arasında yayınlanan mizah dergileri, modern kadının toplumsal görünürlüğünü bir tehdit olarak kodlayan söylemsel evreni tüm keskinliğiyle yansıtmaktadır. Bu temsiller yalnızca kadın figürünü şeytanileştirmekle kalmaz, aynı zamanda modernleşmenin hızlandığı bir toplumda erkek egemen düzenin çözülme kaygılarını kültürel olarak yeniden üretir. Mütareke yıllarında ortaya çıkan ahlaki panik, işgal altındaki İstanbul'un kırılgan siyasal atmosferiyle birleşerek kadın bedenini toplumsal çürümenin başlıca işareti haline getirme eğilimindeydi. Eğlence mekânlarında, sokakta, vapurda, modada daha görünür hale gelen "asri kadın", yalnızca bireysel davranışıyla değil, kentin tüm modern dönüşümünü temsil eden bir yoğunluk noktası olarak sunuluyordu.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte yeni anlayış bu görünürlüğü disipline ederek yeni bir "modern Türk kadını" modeli inşa etmeye yöneldi; ancak bu ideal, gerçekte hem sınıfsal hem kültürel kırılmalarla çevriliydi. Erken Cumhuriyet'in yazılı ve görsel kültüründe sıkça karşılaşılan "çalışan kadın" – "süslenen kadın" ikiliği, sınıfsal bir ayrımın ötesinde, doğru modernlik ile yanlış modernlik arasında kurulan ahlaki bir hiyerarşiyi ifade ediyordu. Makbul kadın üretken, ölçülü ve ulusal kalkınmaya katkı sağlayan kadındır; buna karşılık lüks ve tüketimle özdeşleştirilen kadın figürü modernleşmenin çarpık ve “tehlikeli” yüzü olarak konumlandırılıyordu.

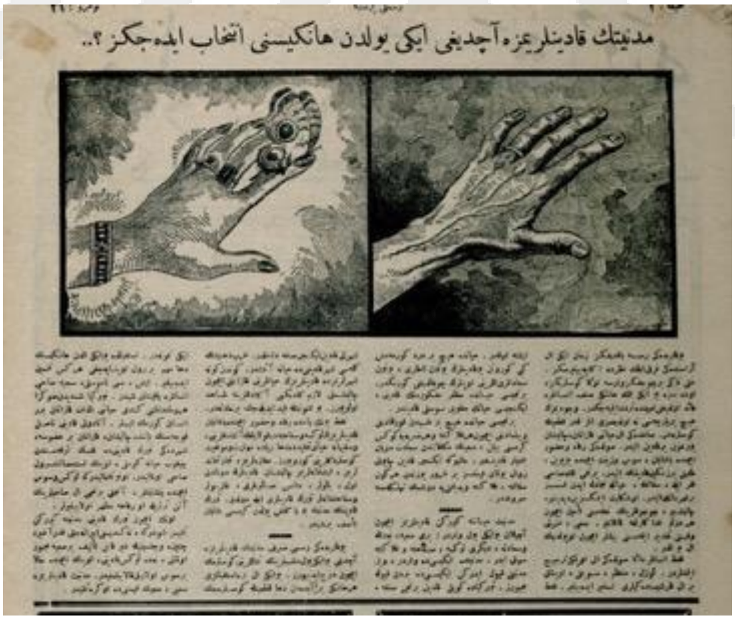
---

[771] Kate Millett, *Cinsel Politika*, Çeviri: Seçkin Selvi, Payel Yayınevi, İstanbul, 1987, s. 157, 306.

[772] Murat Arpacı, "Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası," *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, C. 11, S. 1, 2019, s. 140-154.

[773] Murat Arpacı, "Cinsiyet, Kötülük ve Beden," s. 140-154.

Bu ikili yapı, *Resimli Perşembe*’nin 15 Ekim 1925 tarihli sayısında yayımlanan “Medeniyetin kadınlarımıza açtığı iki yoldan hangisini intihab edeceğiz?” başlıklı çizimde sembolik bir netlik kazanır. Çizimde karşılaştırılan iki elden biri “sa’y, fedakârlık ve milli görev”i temsil eden emekçi kadına; diğeri ise “sefahat, lüks ve boş gurur”u temsil eden zengin kadına aittir. Metinde “hayatın mağlubu süslü kadın” olarak nitelendirilen bu ikinci figür, toplumu felakete ve yozlaşmaya götüren yanlış yolun temsilcisidir. Bu karşıtlık, mizah basınındaki femme fatale temsillerinin arka planını oluşturan toplumsal kaygıların yeni rejimde de ortadan kalkmadığını göstermektedir. Kentli, vitrin işlevi gören “Cumhuriyet kadını” ile emek-yoğun hayatın taşıyıcısı “Anadolu kadını”nın yan yana konumlandırılması, modernleşmenin hem imge hem ideoloji düzeyinde sürekli müzakere edilen bir gerilim alanı olduğunu kanıtlar.



مدنیتك قادینلریمزه آچدیغی ایکی یولدن هانکیسنی انتخاب ایده‌جکز؟..

Şekil 393. Resimli Perşembe, S. 21, 15 Teşrinievvel 1341 [1925]
Medeniyetin kadınlarımıza açtığı iki yoldan hangisini intihab edeceğiz?..
Yukarıdaki resme baktığınız zaman iki el arasındaki fark ilk nazarda anlayabilirsiniz. Hatta zeki bir çocuğunuz varsa ona gösteriniz, o da size bu iki elin hangi sınıf insanlara ait olduğunu tayinde tereddüt etmeyecektir. Vücudumuzun hiçbir parçası ne olduğumuzu elimiz kadar katiyetle gösteremez. Sağdaki el hayatını kazanan, çalışan yorgun bir kadın elidir. Soldaki rahat ve huzur içinde yaşayan, sus ve ziynet içinde büyüyen …. bir zengin kadının elidir. Birinci elin sahibi fakir eli, sefaletle, hayatla mücadele eden isimsiz bir kahraman elidir. O şikayet etmeksizin didinir, çalışır, çocuklarının nafakasını temin için her türlü fedakarlığa katlanır. …., meziyeti ve kıymeti takdir etmesini bilenler için öpülecek el bu eldir.
Fakat insanlar daima soldaki eli öpmeyi tercih etmişlerdir. Güzel, muntazam, sevimli, oynak bir el karşısındakileri teshir edebilir. Fakat işte o kadar. Hayatta hiçbir dert görmemiş gibi görünen bu

> *kadınların bütün emelleri, bütün saadetleri ellerini öpenlerin çoğaldığını görmektir. Birincisi hayatta muzaffer mefkurenin kadını, ikincisi hayatın mağlubu süslü kadındır.*
>
> *Birincisi hayatta hiçbir şeyden korkmadığı ve yılmadığı için her felakete ve her darbeye göğüs germesini bilen, sa'yının mükafatından saadet duyan bahtiyar kadındır. Halbuki ikinci kadın çabuk zeval bulan kıymetsiz bir gurur yüzünden her gün sefalete, felakete, bedbahtıya düşmek tehlikesine maruzdur.*
>
> *Medeniyet hayatında girerken kadınlarımız için açılan bu iki yol vardır: biri sa'ya, cedale, ve saadete, diğeri lükse, sefahate ve felakete sevk eder. Medeniyette ikisi de vardır ve biz medeniyeti kabul ederken ikisini de birden kabule mecburuz. Türkiye'de köylü kadın birinci sınıfa, şehirli kadın ikinci sınıfa dahildir. Garp zihniyetinin gelmesi şehir kadınını da hayata atmıştır. Günden güne şehirlerimizde kadınlarımızın hayatlarını kazanmak için çalışmak lazım geldiğini anladıklarına şahit oluyoruz. Bu memnuniyetle kaydedilecek bir hadisedir. Fakat bunun yanında …. Ve huzur içinde yaşayan kadınlarımızın lükse ve sefahate de kolaylıkla alıştıklarını, ve sefihane hayatı taklide de daha ziyade maharet ve muvaffakiyet gösterdiklerini görüyoruz. Mağazalarımız, ticarethanelerimiz, işhanelerimiz çalışan kadınlarla dolmadan evvel, balolar, dans salonları, gazinolar ve sefahathaneler Türk kadınları ile doldu. Türk kadınının medeniyete yanlış yoldan gitmesi şayan-ı teessüf bir şeydir. Yukarıdaki resmi sırf medeniyetin kadınlarımıza açtığı bu iki yol müntesiplerinin temsillerini göstermek için derç ediyoruz. Bu iki el bize istikbalimizi her hangi bir abideden daha katiyetle gösterecek iki numunedir. İstikbalde bu iki elden hangisinin daha mühim bir rol oynayacağını herkes tahmin edebilir. İş … namuslu, seciye sahibi insanlara yakışan şeydir. Türkiye şimdiden sonra her vatandaşını kendi hayatını bilzat kazanan birer insan görmek ister. Anadou kadını nasıl kocasının yanında çalışan, kazanan bir uzuvsa, şehirdeki Türk kadını da kafesin arkasından çıkıp girmeli, oyunun istihsalinde rol sahibi olmalıdır. Unutmamalıdır ki lüks ve süs içinde yaşayanlar, ancak birinci el sahiplerinin alın terleriyle o refaha mazhar olabilirler. Onun için Türk kadını medeniyete girerken temennimiz şudur ki, ne kendisini yıpratacak kadar ağır, çetin ve cinsiyetiyle gayri kabil telif bir saiye mecbur olmallı, ne de lüks kadını, evinin içinde hal bir süs olarak kalabilmelidir. Medeniyet kadınlarımıza sa'yi, sa'yin kıymetini de öğretmelidir.*

Resimli Perşembe'deki metin, Türk kadınının medeniyete "yanlış yoldan" girmesine yönelik duyulan derin teessüfü dile getirirken, aslında modernleşmenin yarattığı eril kaygıyı ifşa eder. Yazıda, işhanelerinden önce dans salonlarının kadınlarla dolması bir "sefahat" ve "felaket" işareti olarak sunulur. Bu söylem, kadının kamusal görünürlüğünün ancak "istihsalde bir rol sahibi olmak" ve "namuslu çalışma" sınırları içinde kaldığı sürece meşru kabul edildiğini; bu sınırın dışına taşan her türlü estetik ve cinsel görünürlüğün toplumsal bir yıkım (femme fatale) tehdidi olarak algılandığını somutlaştırmaktadır.

Bu noktada Ayşe Kadıoğlu'nun "cinselliğin inkârı" kavramsallaştırması kritik bir çerçeve sunar: Modernleşme kadın bedenini ulusal projenin sembolü hâline getirirken, kadın cinselliği sistematik biçimde bastırılmış; kadın ancak cinselliğinden arındırılmış bir beden olarak kamusal alanda meşru kabul edilmiştir.[774] Dolayısıyla, 1920'ler mizah basını hem Mütareke'nin kaotik ahlak söylemini hem de Cumhuriyet'in ideal kadın kurgusunu iç içe geçirerek, modern kadın imgesinin

---

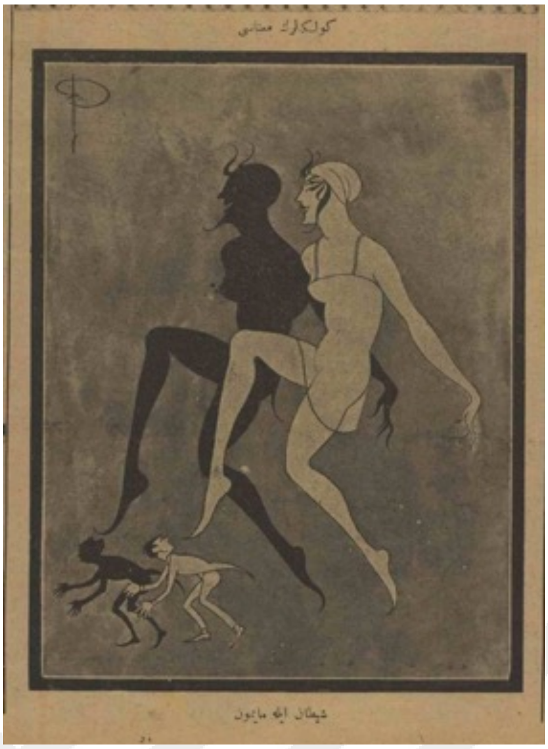
[774] Ayşe Kadıoğlu, "Cinselliğin İnkarı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları", içinde *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, der. Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 89-100.

Türkiye bağlamında hiçbir zaman tam olarak denetlenemeyen, hep yeniden tanımlanan bir alan olarak varlığını sürdürdüğünü görünür kılar.

Erken Cumhuriyet mizah basınında kadın figürünün şeytan ile birlikte veya doğrudan şeytanın yerine konumlandırılarak çizilmesi, femme fatale'in kültürel inşasının en erken ve en açık göstergelerinden biridir. Kadının erotik çekiciliğinin doğrudan bir tehlike, bir yoldan çıkarma, hatta bir metafizik kötülük biçimi olarak sunulması, Doane'ın femme fatale'in "kontrol edilemeyen kadın arzusu"na ilişkin tespitleriyle örtüşür.[775] Kadın figürü burada yalnızca baştan çıkarıcı değil, aynı zamanda "ahlaki yıkımın faili" olarak kurgulanır. Silvia Federici'nin belirttiği üzere, tarihsel olarak toplumsal ve ekonomik dönüşümlerin hızlandığı dönemlerde kadın bedeni özellikle tehdit ve düzensizlikle özdeşleştirilmiştir. Federici, geç ortaçağ ve erken modern dönemde kadın cinselliğinin kamusal görünürlüğünün erkek otoritesini zayıflatma potansiyeli taşıdığı düşüncesiyle şeytanileştirildiğini; kadınların "toplumsal huzursuzluğun kaynağı" olarak damgalanarak denetim altına alındığını vurgular.[776] Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınların kamusal görünürlüğünün artması, bu tarihsel çizgiye benzer biçimde "şeytani kadın" imgesine rastlanır. 12 Kasım 1923 tarihli *Akbaba*'daki "Gölgelerin Manası" başlıklı karikatürde modern, ince siluetli bir kadın figürü, panikle kaçan bir erkeğin üzerine doğru ilerlemektedir. Kadının kendi bedeni modern bir kadın formu taşırken duvara düşen gölgesi boynuzlu, kuyruklu bir şeytan olarak resmedilmiştir. Buradaki görsel strateji, kadının hakikatinin gölgesinde saklı "içsel şeytan" olduğu fikrine dayanır. Bu çizim, Doane'ın femme fatale için söylediği "O hiçbir zaman göründüğü şey değildir" tespitiyle uyumludur.[777] Gölge aracılığıyla kurulan ikilik, erkek öznenin modern kadını "okuyamama" kaygısını besler; kadın baştan çıkarıcı olduğu kadar ezici ve yok edici bir güçtür. Erkeğin ayağının altında ezilme anı, güç ilişkilerinin tersine dönüşünü hicveder; modernleşme süreci ilerledikçe kadın şeytanileşir.

---

[775] Mary Ann Doane, *Femmes Fatales…*, s. 1-3.
[776] Silvia Federici, *Caliban ve Cadı*, s. 187-193.
[777] Mary Ann Doane, *Femmes Fatales…*, s. 10.

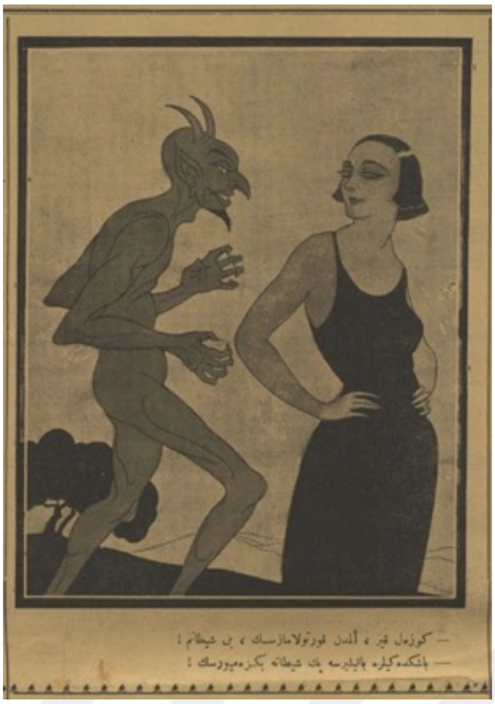


Şekil 394. Akbaba, S. 98, 12 Teşrinisani 1339 [1923]
Gölgelerin manası
Şeytan ile Maymun

“Güzel kız, elimden kurtulamazsın, ben şeytanım!” başlıklı diğer bir *Akbaba* karikatüründe ise kadın, şeytandan bile daha şeytani bir tavır içerisindedir. Şeytan kadını kandırmak için kendini tanıtırken, kadın alaycı bir biçimde “Başındakilere bakılırsa pek şeytana benzemiyorsun” cevabını verir. Şeytan bile kadının zekası ve manipülatif gücü karşısında yetersiz kalır. Bu temsilde kadının şeytanı alt eden konumu, güçlenmiş kadın figürünü yücelten bir durum olarak değil, kadın cinselliğinin yıkıcı ve manipülatif niteliğine yapılan bir gönderme olarak okunmalıdır. Claude Mauriac’ın *femme fatale* tipolojisinde vurguladığı gibi, bu figür erkek bakışında çoğu zaman “huzursuzluk, tedirginlik ve aşağılanma duygusu” yaratan, hatta erkeğin kendi gücünden şüphe etmesine neden olan bir arketiptir.[778] Kadın, burada yalnızca cazibesiyle baştan çıkaran değil, aynı zamanda kötücüllüğü erkeğin tahayyül sınırlarının bile ötesine taşıyan bir güç odağıdır. Çizimde kadın, şeytanı küçümseyen ve onunla alay edebilecek kadar “üstün kötülük” barındıran bir figür olarak resmedilir. Erkek özne için asıl tehdit “şeytan” değil, şeytanı alt edecek seviyede akıl, kurnazlık ve yoldan çıkarma gücüne sahip olan “kadının kendisi”dir.

---

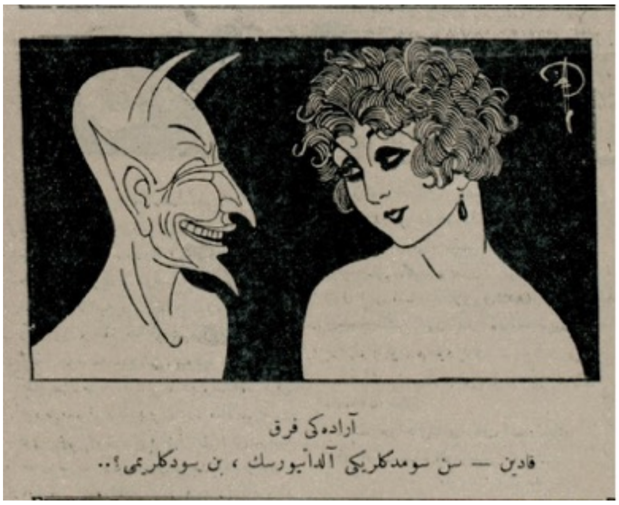
[778] Claude Mauriac, *Femmes Fatales,* trans. Henry Wolff, London, Calder & Boyars, 1966, s. 15-20.


— كوزل قيز ، ألدن قورتولامازسك ، بن شيطانم !
— باشكده كيلره باقيلیرسه پك شيطانه بكزه‌میورسك !

Şekil 395. Akbaba, S. 131, 6 Mart 1340 [1924]

- *Güzel kız, elimden kurtulamazsın, ben şeytanım!*
- *Başındakilere bakılırsa pek şeytana benzemiyorsun*!

20 Ağustos 1924 tarihli *Papağan*'daki "Aradaki Fark" karikatürü bu söylemi daha da sertleştirir. Şeytan "Ben sevmediklerimi aldatırım" derken, kadın "Ben sevdiklerimi" diye karşılık verir. Burada femme fatale'in klasik motifi tekrar edilir: kadın doğası gereği sadakatsizdir, hatta şeytandan bile daha büyük bir kötülük kapasitesine sahiptir. Şeytanın kötülüğü rasyonel, açıklanabilir ve öngörülebilirken, kadının kötülüğü irrasyoneldir; sevgi bağının içinden bile doğan bir ihanettir. Bu, femme fatale'in "okunamazlık" niteliğiyle ilişkilendirilen tehdidin görsel ifadesidir. Kadının aldattığı erkek sevdiği erkektir; dolayısıyla kadın yalnızca tehlikeli değil, duygusal bağ içinde dahi sadakatsizliğini sürdüren bir figür olarak konumlanır.


آراده‌كی فرق
قادين — سن سومدكلريكی آلداتيورسك ، بن سودكلريمی؟..

Şekil 396. Papağan, S. 18, 20 Ağustos 1340 [1924]
Aradaki fark
Kadın – Sen sevmediklerini aldatıyorsun, ben sevdiklerimi?..

Şeytan figürüyle kurulan bir başka örnek, 4 Haziran 1924 tarihli *Papağan*'da yayımlanan iki perdelik "Aşk Oyununun Perdeleri" karikatürüdür. İlk sahnede kadın şeytanın sırtında oturur, elinde kırbaçla ona hükmeder; aktif, yöneten ve hakim konumdadır. İkinci sahnede ise roller tersine döner: bu kez şeytan kırbacı eline almış, kadını kucağında, savunmasız ve nesneleşmiş biçimde tutmaktadır. Aşk oyunu, doğası gereği "şeytani"dir ve kadın bu oyunun hem ilk kışkırtıcısı hem de sonunda cezalandırılan figürüdür. Bu anlatı, kadın özgürlüğünün başlangıçta tehdit olarak görülmesi fakat sonunda cezalandırılması döngüsünü yeniden üretir. Mauriac'ın *Femmes Fatales*'de altını çizdiği üzere, femme fatale anlatılarının yapısal mantığı çoğu zaman cezalandırıcı bir final'e dayanır; bu final, erkeğin tehdit altına giren konumunu yeniden tesis eden patriyarkal bir denge işlevi görür.[779] Bu temsiller, kadınların kamusal ve kültürel görünürlüğünün arttığı bir dönemde üretilen ataerkil kaygının doğrudan yansımalarıdır ve femme fatale figürünün Osmanlı–Erken Cumhuriyet bağlamındaki yerel versiyonlarını oluşturur.

Bu noktada 1928 tarihinde *Akbaba*'da yayımlanan ve doğrudan haber diliyle kaleme alınmış bir metne[780] yer vermek anlamlıdır; çünkü bu metin, femme fatale arketipinin yalnızca karikatürlerde değil, derginin ahlaki söylem üreten metinlerinde de nasıl yeniden kurulduğunu açıkça gösterir. “İstanbul zabıtası, iki günden beri fuhuşa, kumara, içkiye karşı mücadeleye geçti…” cümlesiyle başlayan haberde *Akbaba*, bir hikaye aktararak “günahsız” bir adamı şeytanla işbirliği içinde yoldan çıkaran bir kadını öykünün merkezine yerleştirir.

---

[779] Claude Mauriac, *Femmes Fatales*, s. 12 – 15.

[780] *İstanbul zabıtası, iki günden beri fuhuşa, kumara, içkiye karşı mücadeleye geçti…*
Kendi kendime düşünüyorum: Acaba hangisi daha ….? Fuhuş mu? Kumar mı? İçki mi?...
Aklıma şu fıkra geldi:
Bir gün şeytan, yol kenarına oturmuş, kötü kötü düşünüyormuş. Civardan geçen bir kadın sormuş:
- *Ne düşünüyorsun şeytan?*

Hikâyede şeytan, uzun zamandır baştan çıkaramadığı “günahtan uzak” bir adamı yoldan çıkaramadığı için üzgün ve çaresizdir. Şeytanın bu halini gören bir kadın, yalnızca bir çift pabuç karşılığında adamı günaha sürükleyebileceğini söyler ve şeytan bu teklifi hemen kabul eder. Gece yarısı kadın günaha sokmak istediği adamın kapısına gider; üşüdüğünü, aç olduğunu, sokakta kaldığını söyleyerek merhamet duygusunu harekete geçirir. Adam onu içeri alıp yardım eder. Ancak kadın bir anda örtüsünü atarak çıplak bedenini ortaya çıkarır ve adamı tehdit etmeye başlar: Eğer istediğini yapmazsa “namusuna saldırıldığını” bağırarak herkesi başına toplayacağını söyler. Ardından üç seçenek sunar: ya kucağındaki bebeği boğacaktır, ya kendisiyle yatacaktır, ya da rakı içecektir. Adam, seçenekler arasında “en masum” olduğunu

---

- *Ah demiş, şu karşıki evi görüyor musun?... orada, abdüzahid bir adem oğlu oturuyor. Kaç zamandır, onu baştan çıkarmak, günaha sokmak istiyorum, bir türlü kanmıyor! Ne yapacağım şaşırdım!*

Kadın:
- *Kolay, demiş… Eğer bana bir çedik pabuç almayı vaad edersen baştan çıkarırım!*

Şeytan derhal kabul etmiş:
- *İstediğin çedik pabuç olsun baş üstüne!*

Gece yarısı, fettan kadın, bu abd-i zahid adamın kapısına gidip oturmuş, başlamış ağlayıp inlemeye:
- *Ahhh…. Amaaan…. Ölüyorum… Donuyorum!..*

Uykudan uyanan ev sahibi, bu perişan sesleri duyunca hemen aşağı koşup kapıyı açmış:
- *Nen var kızım? Ne oldu? Söyle bakalım?*
- *Ah sokaklarda kaldım… Üç gündür açım, susuzum… Merhamet!...*

Adamcağız kadını içeri almış, sıcak bir odaya sokmuş, yiyecek içecek vermiş… Fakat kadın, birden bire üstündeki örtüyü atıp çırılçıplak meydana çıkmış: Bir elinde yeni doğmuş bir çocuk, bir elinde bir şişe rakı… Şeytani bir sesle: Bana bak… demiş, sana üç teklifim var: ya bu çocuğu boğacaksın, ya benimle yatacaksın, ya bu rakıyı içeceksin! Yoksa avazım çıktığı kadar namusuma tecavüz ediyor diye bağırırım, herkes başıma toplanır!.

Biçare adam, düşünmüş, taşınmış: çocuğu öldürmesine imkan yok, katil olamaz!.. kadınla yatmasına da imkan yok, harama el süremez!... çar-u naçar rakıyı içmeye razı olmuş!

Fakat, rakıyı içtikten biraz sonra, karşısında, rüzgara tutulmuş alev gibi kıvrılıp bükülen üryan ve fettan vücudu görünce iradesi elinden gitmiş ve belinden kavrayınca yatağa çekmiş…

Aksi tesadüf bu ya, tam bu esnada, çocuk, ciyak ciyak ağlamaya başlamaz mı! İşret ve şehvetten gözleri dönen erkek, birden bire gayz ile yerinden fırlamış ve çocuğu boğazını sıktığı gibi boğmuş!..

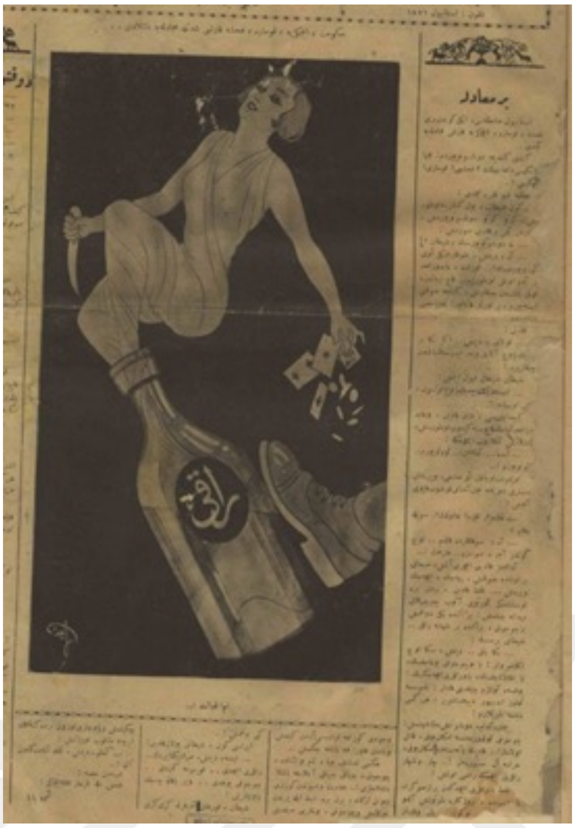
Ertesi gün, şeytanı bulan kadın:
- *İşte, muradına erdin, rakıyı içti… koynuma girdi… çocuğu boğdu… ver bakalım çidik pabuçlarımı!*

Şeytan korkulu adımlarla geri geri çekilmiş ve pabuçları uzun bir değneğin ucuna takıp uzatmış:
- *Aman demiş, elin elime değmeden al!...*

Kıssadan hisse: Fuhuş + kumar =içki
Akbaba

düşündüğü rakıyı içmeyi tercih eder. Fakat rakının etkisiyle iradesi zayıflar; kadının "fettan" bedeni karşısında direnemez ve kadınla birlikte olur. Tam o sırada bebeğin çığlıkları yükselir. Şehvet ve sarhoşluk arasında iradesi tamamen çöken adam, öfkeyle bebeği boğar. Böylece kadın, erkeğin merhamet duygusunu istismar ederek onu sırayla içki, zina ve cinayet gibi üç ağır günaha sürükleyen fail haline gelir. Hikâye, şeytanın bile kadın karşısındaki korkusunu açık eden bir sahneyle sonlanır: Kadın pabuçlarını ister; şeytan ise pabuçları uzun bir değneğin ucuna takarak "Aman, elin elime değmeden al!" diyerek titreyerek uzatır.

Akbaba'nın haber diliyle aktardığı bu anlatı, femme fatale imgesinin yalnızca erotik bir çekicilik değil, zincirleme günah, toplumsal çürüme ve erkek iradesinin çöküşüyle özdeşleştirildiği bir ideolojik çerçeveyi görünür kılar. Kadın bedeninin hem "yoldan çıkarıcı", hem "şeytani", hem "ahlaki yıkımın başlatıcısı" olarak konumlandırılması, Cumhuriyet'in erken döneminde kadın cinselliğine atfedilen tehlikenin kültürel ve politik temsillerle pekiştirilmeye devam ettiğini gösterir. Derginin karikatürlerinde şeytanla alay eden kadın figürü ile haber metnindeki zincirleme günaha sürükleyen kadın figürü birlikte okunduğunda, femme fatale'in bu dönemde yalnızca görsel bir imge değil, toplumsal bir "ahlaki panik anlatısı" olarak üretildiği görülür. Ayrıca kapak çiziminin altında yer alan "ümmü'l-habais" ifadesi — kelime anlamıyla "kötülüklerin anası"— kadın figürünün tüm kötülüklerin kaynağı olarak damgalandığını, dolayısıyla bu şeytanileştirmenin bilinçli bir söylemsel stratejiye dönüştüğünü ortaya koyar.

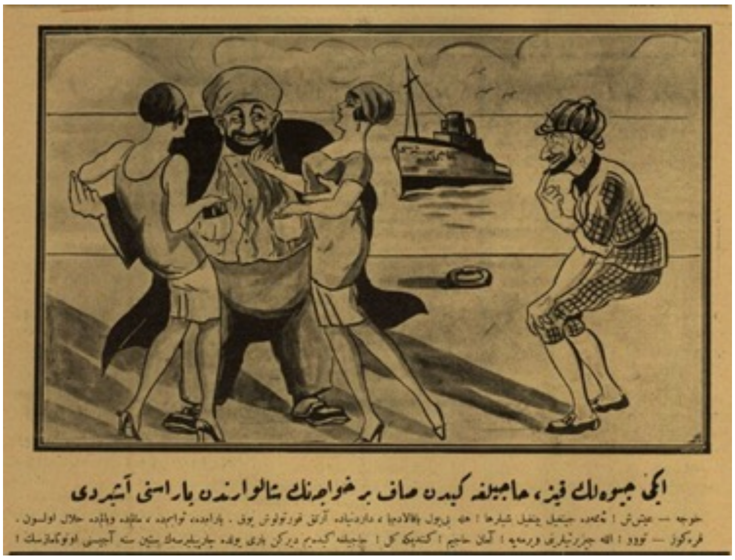


Şekil 397. Akbaba, S. 538, 6 Şubat 1928
“Hükümet içkiye, kumara, fuhuşa, karşı şiddetli mücadeleye başladı…”
“Ümmü’l habais!..”[781] (Şişede rakı yazmakta)

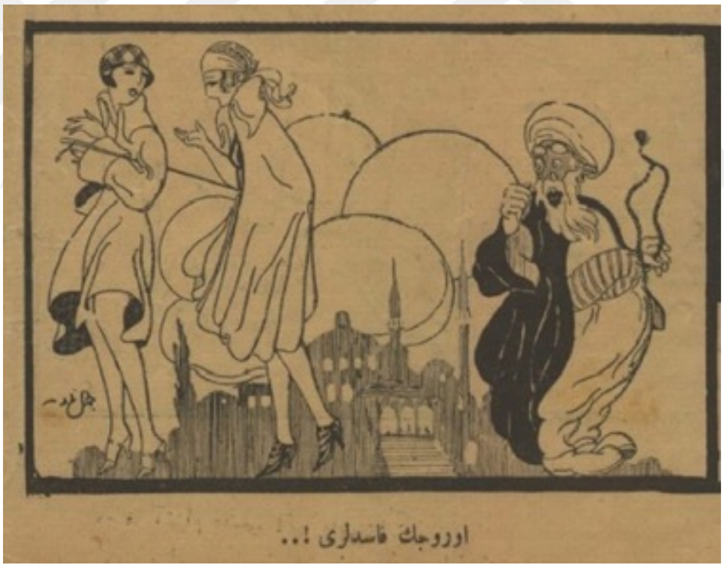
Ümmül habais ibaresiyle doğrudan “ahlaki çöküşün kaynağı” olarak konumlandırılan Bu femme fatale kurgusu, *Karagöz*’ün 1928 tarihli “hacılığa giden saf hoca” karikatüründe daha gündelik bir sahne üzerinden yeniden üretilir. Kutsal bir yolculuğa çıkan hacı adayı, iki “civelek” genç kadının bedenlerini kullanarak oluşturduğu dikkat dağıtıcı ortamda, gözlerini kızların “cıngıl bıngıl” memelerinden alamaz; tam bu sırada kadınlar adamın parasını şalvarından çalar. Anlatıda erkeğin arzusu “zaaf”, kadınların eylemi ise “fıtri kötülük” olarak kodlanır. *Karagöz*’ün “hacılığa gideyim derken yarı yolda çarpılırsın” uyarısı, erkeği saflığıyla masumlaştırırken, kadını dindar erkekleri bile yoldan çıkaran baştan çıkarıcı bir tehdit olarak gösterir.

---

[781] “Ümmül Habâis” *Lugatım*. (Çevrimiçi) https://www.lugatim.com/s/habais Erişim Tarihi: 27 Ocak 2025


ایکی جیوه‌لك قیز، حاجیلغه کیدن صاف بر خواجه‌نك شالوارندن پاراسنی آشیردی

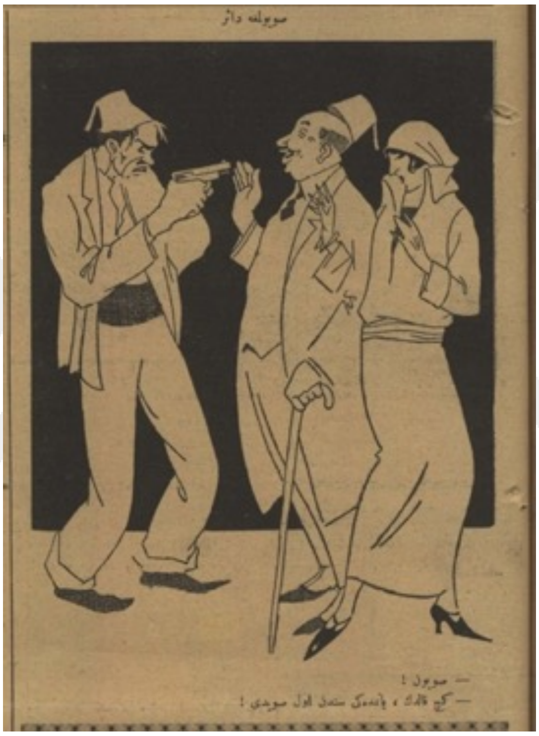
Şekil 398. Karagöz, S. 2100, 2 Mayıs 1928
İki civelek kız, hacılığa giden saf bir hocanın şalvarından parasını aşırdı
Hoca – Ayşş! Eh meme de cıngıl bıngıl şeyler ha! Hele böyle yakaladım ya, dar dünya da artık kurtuluş yok. Param da, sevabım da, malım da vebalim de helal olsun.
Karagöz – Tüü! Allah cızırtılarını vermeye! Aman hacım! Kendine gel! Hacılığa gideyim derken yarı yolda çarpılırsın sittin sene acısını unutamazsın!


اوروجك فاسدلری !..

Şekil 399. Akbaba, S. 147, 1 Mayıs 1340 [1924]
Orucun fasitleri!..

Diğer bir femme fatale kadın imgesi "para düşkünü kadın" tipinde somutlaşır. Bu temsillerde kadın yalnızca cinsel değil, aynı zamanda ekonomik bir tehlikedir; kadın bedeni erkeğin servetine yönelmiş bir avcı figürü olarak konumlandırılırken, erkek özne zayıflamış, aldatılmış, soyulmuş kurban rolüne itilmiştir. Bu figür "erkeğin felaketine vesile olan, onu hem arzuya hem çöküşe sürükleyen" kadındır.

26 Kasım 1923 tarihli *Akbaba*'daki "Soyulmağa Dair" adlı karikatür bu söylemin erken örneklerindendir. Elinde silah bulunan hırsız, adamı "Soyun!" diye tehdit ederken, adam alayla "Geç kaldın, yanımdaki senden evvel soydu!" diyerek yanındaki modern giyimli kadını işaret eder. Kadın, hırsızla aynı seviyede hatta ondan daha profesyonel bir soyguncu olarak resmedilir; hem erkeğin parasını çalmış hem de erotik birliktelik yoluyla onu "soyup soğana çevirmiştir." Bu sahne, ekonomik sömürü ile erotik baştan çıkarmanın birleştiği femme fatale formülünü neredeyse şematik biçimde sunar.[782]

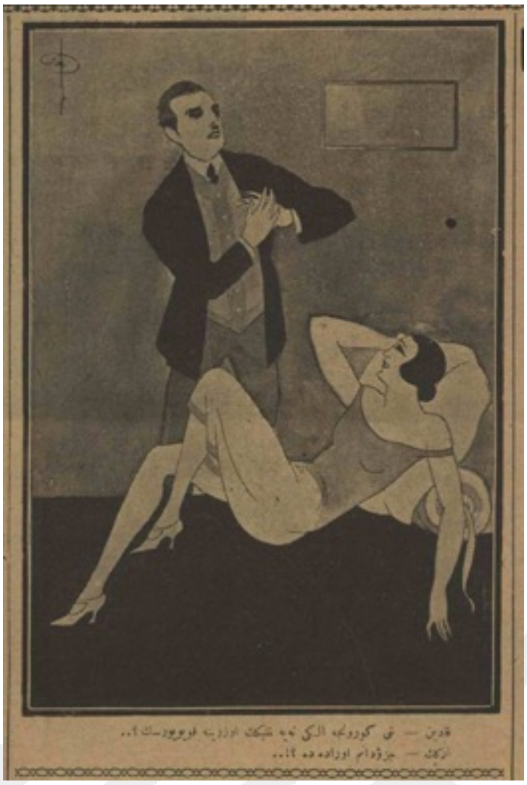

صویولمغه دائر
— صویون !
— کچ قالدک ، یانمده‌کی سندن اول صویدی !

Şekil 400. Akbaba, S. 102, 26 Teşrinisani 1339 [1923]
Soyulmağa dair
Soyun!
Geç kaldın, yanımdaki senden evvel soydu!

29 Kasım 1923 tarihli ikinci *Akbaba* karikatüründe kadın adama "Beni görünce neden elini kalbinin üzerine koyuyorsun?" diye sorarken, adam "Cüzdanım orada da!" cevabını verir. Kısa diyalog, mizah dergisinin kadına dair söylemini bütün çıplaklığıyla açığa çıkarır: korunması gereken kalp değil, cüzdandır. Kadın romantik ilişkinin öznesi değil, erkeğin mal varlığını tehdit eden bir unsur olarak tanımlanır.

---

[782] Mary Ann Doane, *Femmes Fatales*, s. 22-25.

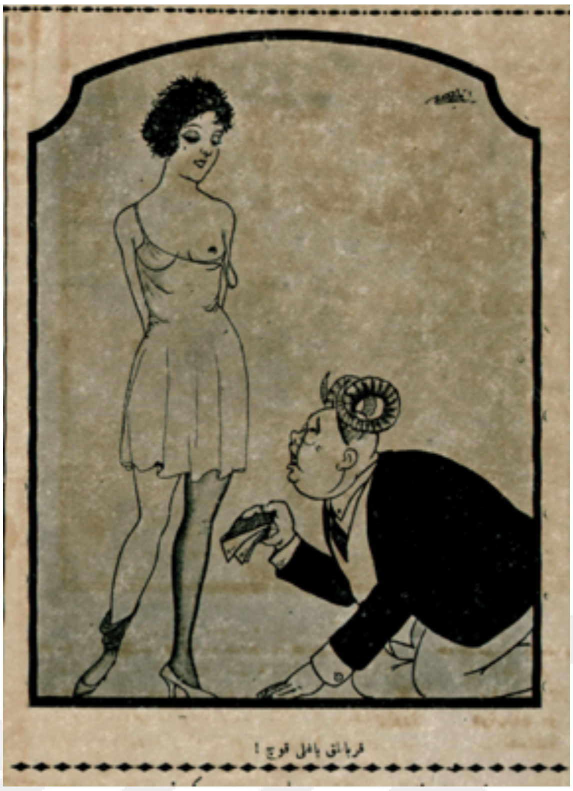

قادین — بنی کوروجه الکی نیه قلبک اوزرینه قویویورسک؟..
ارکک — جزدانم اوراده ده؟!..

Şekil 401. Akbaba, S. 103, 29 Teşrinisani 1339 [1923]
Kadın – Beni görünce niye elini kalbinin üzerine koyuyorsun?..
Erkek – Cüzdanım orada da?!..

10 Temmuz 1924 tarihli *Zümrüdüanka*'daki ünlü "Kurbanlık yağlı koç" karikatürü bu çizginin zirvesidir. Yarı çıplak, erotize edilmiş kadın figürünün ayakları dibinde, başında boynuzlarıyla çömelmiş şişman bir erkek görülür. Boynuzlar hem aldatılan erkek hem de kadın tarafından kurban edilen koç çağrışımı üretir. Erkeğin "yağlı" – yani zengin – bir koç olarak çizilmesi kadının ekonomik hedefini açıkça işaret eder. Erkek, kadının ayakları dibinde para sunan, itaatkâr ve aciz bir figürdür; femme fatale anlatılarında sıkça karşılaşılan "erkeği avlayan kadın" motifi burada çarpıcı biçimde yerelleştirilmiştir. Mauriac'ın femme fatale analizinde kadın figürü, erkeğin aklını, itibarını ve yaşam düzenini bozan yıkıcı bir güç olarak kurgulanır; femme fatale, erkeği hem duygusal hem de toplumsal açıdan "çöküş"e sürükleyen bir tehdit olarak tanımlanır. Bu yaklaşım, karikatürde "yağlı koç" olarak çizilen erkeğin kadının ekonomik hedefinin pasif bir nesnesine dönüşmesiyle örtüşür.[783]

---

[783] Bkz. Claude Mauriac, *Femmes Fatales…*

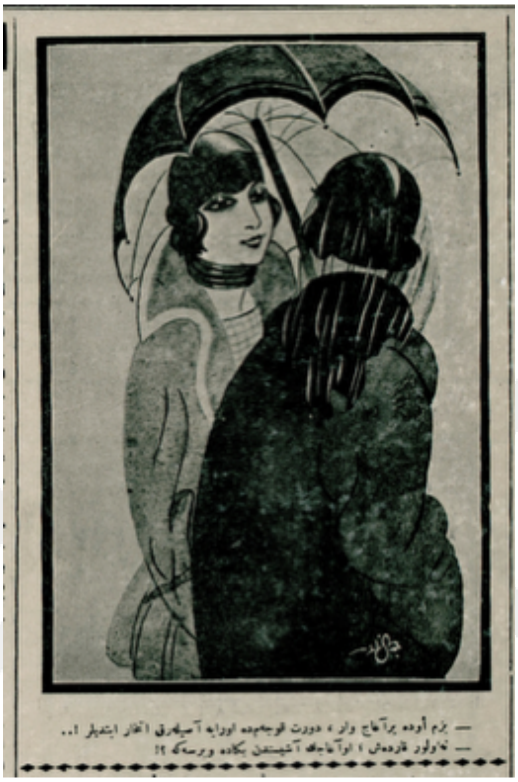

قربانلق یاغلی قوچ !

Şekil 402. Zümrüdüanka, S. 157, 10 Temmuz 1340 [1924]
Kurbanlık yağlı koç!

Bu örnekler birlikte okunduğunda erken Cumhuriyet mizah basınında femme fatale'in Türkçe karşılığı sayılabilecek bir figürün sistematik biçimde üretildiği görülür. Kadın daima erkeğin ekonomik varlığına yönelen hırsız, manipülatör, avcıdır; erkek ise soyulmuş, aldatılmış, kadın tarafından tüketilmiş bir kurbandır.

"Asri" kadının kadın genel olarak toplumun çözülme noktası olarak kurgulandığı yaklaşım evlilik bağlamında daha da keskinleşir. Bu defa kadın, doğrudan evlilik kurumunun içinden yükselen bir tehdit, erkeğin hem otoritesini hem güvenliğini hem de varlığını tehlikeye atan yıkıcı bir unsur olarak resmedilir. Çizimlerde evlilik, erkek için korunması gereken bir alan değil; kadının cinsel ve duygusal manipülasyonlarıyla kuşatılmış, erkeği giderek güçsüzleştiren bir tuzağın sahnesi haline gelir.

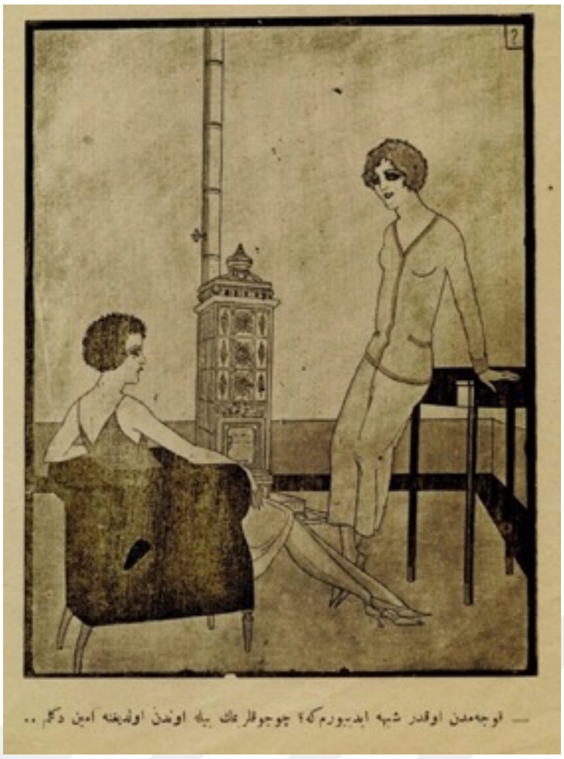
Zümrüdüanka'daki karikatürde iki kadının sohbeti bu çerçevenin en sarsıcı örneklerinden biridir. Kadınlardan biri "Bizim evde bir ağaç var, dört kocam da oraya asılarak intihar ettiler" derken evlilik içindeki ölüm döngüsünü olağan bir ev işinden bahsedercesine aktarır; diğeri "O ağacın aşısından bana da versene" diyerek benzer bir sonu kendi kocası için arzuladığını açıkça dile getirir. Bu anlatıda kadınların evlilik bağlamındaki yıkıcılığı yalnızca suça meyilli bir kişilik değil, adeta aktarılan bir "bilgi birikimi" gibi sunulur. Dört kocanın ölümü, kadının ölümcül etkisini saldırgan bir mizahın içinde normalleştirir; modernleşmenin görünür kıldığı kadın, evin içini bile erkek için tehlike mekânına dönüştüren karanlık bir güçle donatılır.


— بزم أوده بر آغاج وار ، دورت قوجهمده اورایه آصیلهرق انتحار ایتدیلر !..
— نه اولور قارداش ! او آغاجك آشیسندن بکاده ویرسهڭه !؟

Şekil 403. Zümrüdüanka, S. 186, 25 Teşrinievvel 1340 [1924]

- *Bizim evde bir ağaç var, dört kocam da oraya asılarak intihar ettiler.*
- *Ne olur kardeş; o ağacın aşısından bana da versene?!*

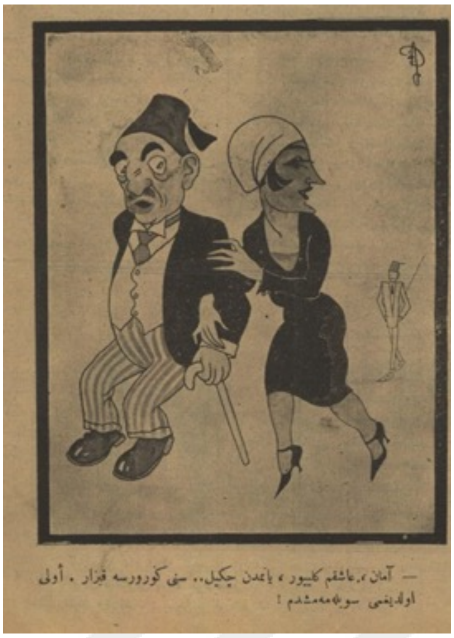
1925 tarihli başka bir *Zümrüdüanka* karikatüründe kadın, kendi sadakatsizliğini kocasına yükleyerek evlilik içindeki ahlaki bozulmayı erkekten kaynaklanıyormuş gibi gösterir: "Kocamdan o kadar şüphe ediyorum ki; çocuklarımın bile ondan olduğuna emin değilim." Bu ifade, irrasyonel bir kıskançlığın ötesinde, suçun failinden mağduruna aktarılmasıyla kurulan çarpık evlilik dinamiğinin mizahi bir göstergesidir. Kadının kendi sadakatsizliğini rasyonelleştiren bu tavrı, evliliği güven ilişkisi olmaktan çıkarıp kadın manipülasyonunun hakim olduğu bir psikolojik oyuna dönüştürür.


2
— قوجه‌مدن اوقدر شبهه ایدیورم که؛ چوجوقلرمڭ بیله اوندن اولدیغنه امین دگلم ..

Şekil 404. Zümrüdüanka, S. 213, 2 Şubat 1341 [1925]

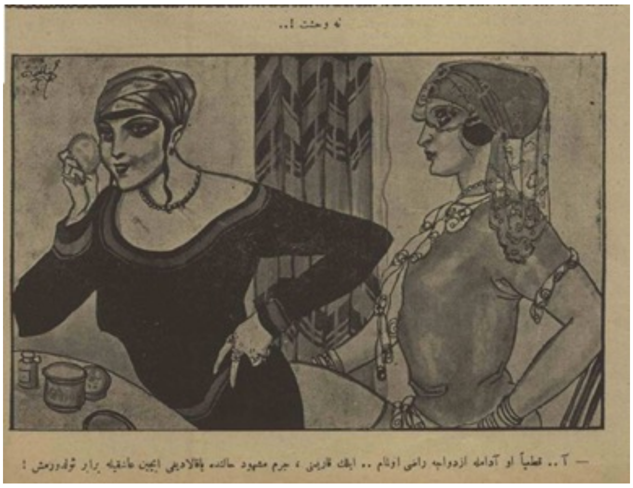
- *Kocamdan o kadar şüphe ediyorum ki; çocuklarımın bile ondan olduğuna emin değilim…*

Aldatma temasının en doğrudan ve abartılı şekilde işlendiği karikatürlerden biri *Akbaba*’nın 30 Temmuz 1925 tarihli karikatürüdür. Sokakta yürüyen karı kocayı gösteren sahnede kadın, “arsızca” kocasına; “Aman aşkım geliyor, yanımdan çekil… Evli olduğumu söylememiştim!” diye seslenir. Burada mizah unsuru kocadan gizlenmesi gereken durumun sevgiliden gizlenmesidir. Koca, kadının yasak ilişkisini bilen ama hiçbir şey yapamayan, büyük mağduriyet yaşayan ve kadına karşı körleşmiş bir figürdür; kadın aynı anda iki erkeği idare eden, evlilik sınırlarını istediği gibi esneten, durumun tüm hâkimiyetini elinde tutan merkezi aktördür.


— آمان ، عاشقم كليور ، يانمدن چكيل .. سنى كورورسه قيزار . أولى
اولديغمى سويله‌مه‌مشدم !

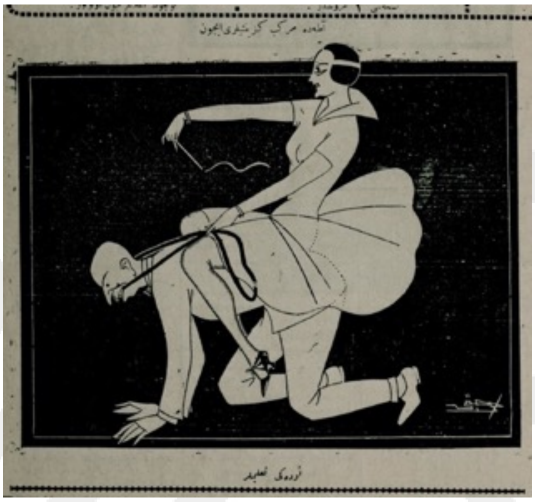
Şekil 405. Akbaba, S. 277, 30 Temmuz 1341 [1925]
- Aman aşkım geliyor, yanımdan çekil… Seni görürse kızar. Evli olduğumu söylememiştim!

Bir başka *Akbaba* karikatüründe kadın, evleneceği adamın eski karısını ve karısının sevgilisini "cürmümeşhut" halde yakaladığı için öldürdüğünü duyduğunda evlilikten vazgeçer; ancak bu vazgeçiş ahlaki bir kaygıdan değil, ileride kendisinin de benzer bir aldatma içinde bulunma ihtimali karşısında öldürülme riskinden korkmasından kaynaklanır. Kadın yine evlilik kurumuna sadık olmayan, potansiyel tehlikeyi kendi davranış ihtimallerine göre tartan bir figürdür; yoldan çıkarıcı gücünü korurken gerektiğinde kurban rolüne bürünebilme esnekliğine sahiptir.


نه وحشت !..
— آ .. قطعياً او آدامله ازدواجه راضى اولمام .. ايلك قاريسنى ، جرم مشهود حالنده ياقالاديغى ايچين عاشقيله برابر اولدورمش !

Şekil 406. Akbaba, S. 236, 9 Mart 1341 [1925]
"Ne vahşet!.."
- *A…. Katiyen o adamla izdivaca razı olmam… İlk karısını, cürmü meşhut halinde yakaladığı için aşıkıyla beraber öldürmüş*!

Vay Vay'daki "Ada'da merkep gezintileri için evdeki talimler" adlı karikatür ise evlilik ve aldatma temasını daha fiziksel bir mizah üzerinden kurar. Kadın, yazın adadaki[784] gizli ilişkiler için hazırlık yaparcasına evde "talim yapmakta", kocasının sırtına binerek onu eşek gibi kullanmaktadır. Erkek tamamen aptallaştırılmış, saf, dünyanın farkında olmayan bir figüre dönüşür; kadın hem bedensel üstünlüğü hem de kocasını aldatmaya yönelik planlı hazırlığıyla ev içindeki iktidarın sahibi olarak konumlanır. Evlilik, kadının yönettiği bir prova alanı, erkeğin ise edilgen bir araca dönüştüğü alegorik bir tabloya dönüşür.

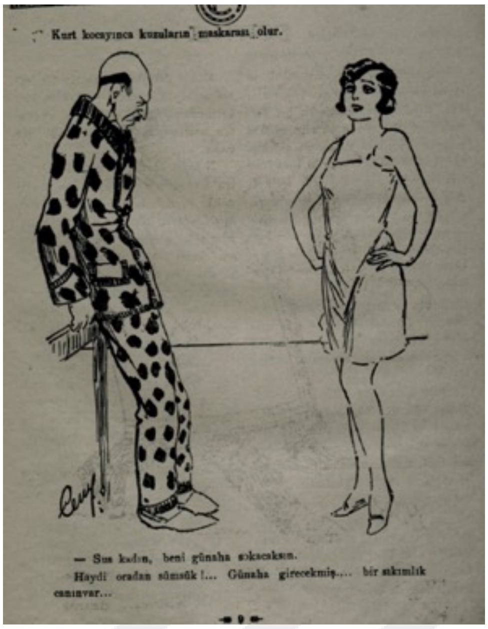


Şekil 407. Vay Vay, S. 2, 28 Haziran 1341 [1925]
Ada'da merkep gezintileri için
Evdeki talimler

Cem dergisinde yayımlanan karikatürde ise yaşlı bir adam genç kadının karşısında çözülmüş haldedir. "Kurt kocayınca kuzuların maskarası olur" sözü erkeğin yaşla birlikte güç ve otoritesini kaybetmesini ifade ederken, kadının "Haydi oradan sümsük… Günaha girecekmiş… Bir sıkımlık canın var!" sözleri onun evlilik içindeki iktidarsızlığını ve kadının hakimiyetini vurgular. Kadının küçümseyici tavrı, erkeğin ise erotik ve ahlaki iktidarını tamamen kaybetmiş oluşu, mizah basınında evliliğin tersine çevrilmiş güç ilişkileriyle temsil edildiğini görünür kılar.

---

[784] Ada'nın bahardan itibaren yasak ve gizli ilişkilerin yaşandığı bir mekan olarak sembolize edilmesi dönemin mizah basınında yaygın bir şekilde görülür.

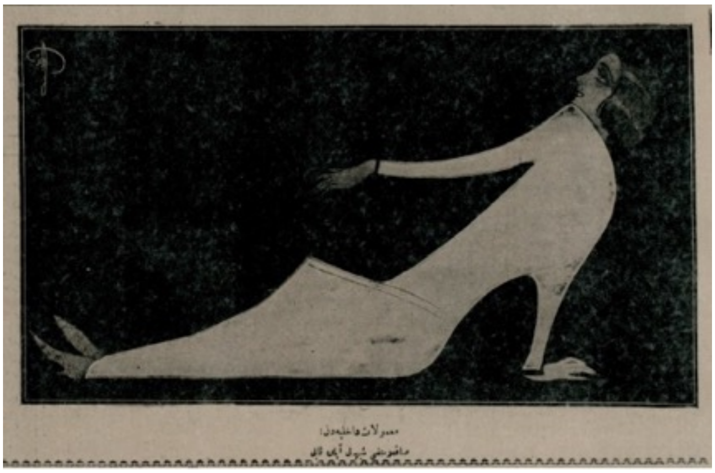

— Kurt kocayınca kuzuların maskarası olur.
Cem
— Sus kadın, beni günaha sokacaksın.
Haydi oradan sümsük !... Günaha girecekmiş.... bir sıkımlık canın var...
9

Şekil 408. Cem, S. 45, 28 Şubat 1929

- *Kurt kocayınca kuzuların maskarası olur.*
- *Sus kadın, beni günaha sokacaksın.*
- *Haydi oradan sümsük!... Günaha girecekmiş… Bir sıkımlık canın var…*

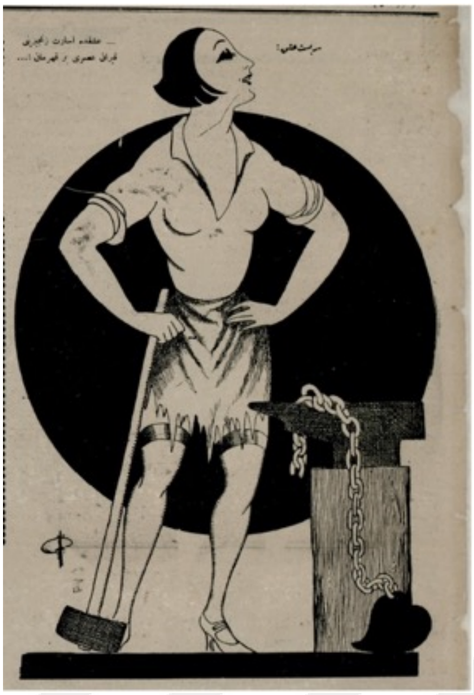
Tüm bu örnekler bir araya geldiğinde mizah basınının evlilik bağlamında modern kadını sistemli biçimde “kocasını aldatan”, “kocasından kurtulmak isteyen”, “erkeği aptallaştıran”, “ev içindeki otoriteyi ele geçiren” ve “tehlike kaynağı” olarak sunduğu açıkça görülür. Evlilik, erkek için korunması gereken bir kurum olmaktan çıkar; kadın tarafından yönetilen, manipüle edilen ve zaman zaman ölümle sonuçlanan bir ilişki alanına dönüşür. Bu temsiller, erkek egemen toplumun modern kadın karşısındaki derin kaygılarının görsel olarak yeniden üretildiği sahnelerdir ve dönemin aile ideolojisinin kırılganlıklarını çarpıcı biçimde açığa çıkarır.

Bu aşamada mizah basınının “tehlikeli kadın” imgesini en yoğun biçimde soyutladığı metaforik temsiller karşımıza çıkar. *Papağan*’ın 1925 tarihli karikatüründe modern kadın adeta bir “topuklu ayakkabıya” dönüşmüş halde resmedilir; alt yazıda “mamulat-ı dahiliyeden – sağlamlığı şüpheli ayakkabı” denir. Giyilen, tüketilen ve her an altından kayıp gidebilecek bu ayakkabı hem güvenilmezlik hem de erkeği yere düşürecek, sendeletecek bir tehdit olarak kurgulanır. Kadın artık bireysel özellikleri olan bir özne değil, ayağa geçirilen ama kontrol edilemeyen bir nesne–tuzaktır; femme fatale’in hem erotik cazibeyi hem de çöküş ihtimalini üzerinde taşıyan beden kurgusu görsel bir formüle indirgenmiştir.



Şekil 409. Papağan, S. 43, 11 Şubat 1341 [1925]
Mamulat-ı dahiliyeden:
Sağlamlığı şüpheli ayakkabı

Benzer bir tehdit anlatısı, *Papağan*'ın 8 Teşrinievvel 1340 (8 Ekim 1924) tarihli "Serbest Aşka: Aşkta esaret zincirini kıran asri bir kahraman!" başlıklı karikatüründe daha çarpıcı bir biçimde karşımıza çıkar. Modern kadının zincirlerini kıran bir "kahraman" olarak sunulduğu çizimde, kırılan zincirin ucundaki kalp biçimi, kadının yalnızca "esaret"i değil, aşkın kendisini de parçaladığına işaret eder. Böylece kadın, artık erkeğe bağlayan hiçbir duygusal bağ bırakmayan, kalpten –yani ilişkiden, bağlılıktan ve duygusal sadakattan– tamamen özgürleşmiş bir figüre dönüşür. Başının dikliği ve bedensel kuvveti güçlenmeyi simgelese de bu güç olumlayıcı değil; erkeklik açısından kontrol edilemeyen, tehditkâr bir özgürlük olarak kodlanır. Böylece *femme fatale* anlatısı yalnızca cinsellik üzerinden değil, kadının duygusal ve toplumsal bağlardan koparak özerkleşmesi üzerinden de "toplumsal düzeni altüst eden" bir potansiyel olarak yeniden üretilir.


سربست عشقه!
... عشقده اسارت زنجیرینی
قیران عصری بر قهرمان!...

Şekil 410. Papağan, S. 25, 8 Teşrinievvel 1340 [1924]
Serbest Aşka: Aşkta esaret zincirini kıran asri bir kahraman!...

Mizah dergilerinde karikatür formunda izlediğimiz “tehlikeli kadın/femme fatale” söylemi, dönemin popüler süreli yayınlarında da bu kez ironiyle değil, doğrudan uyarı ve ibret diliyle dolaşıma sokulabilmektedir. Bu nedenle aşağıdaki iki örnek, bölümün temel malzemesini oluşturan mizah dergilerinin dışına taşan bir “ek okuma” olarak değil; mizah dergilerinde izlenen söylemin popüler süreli yayınlarda hangi anlatı teknikleriyle yeniden kurulduğunu göstermek amacıyla karşılaştırma bağlamında bu noktada anılmaktadır.

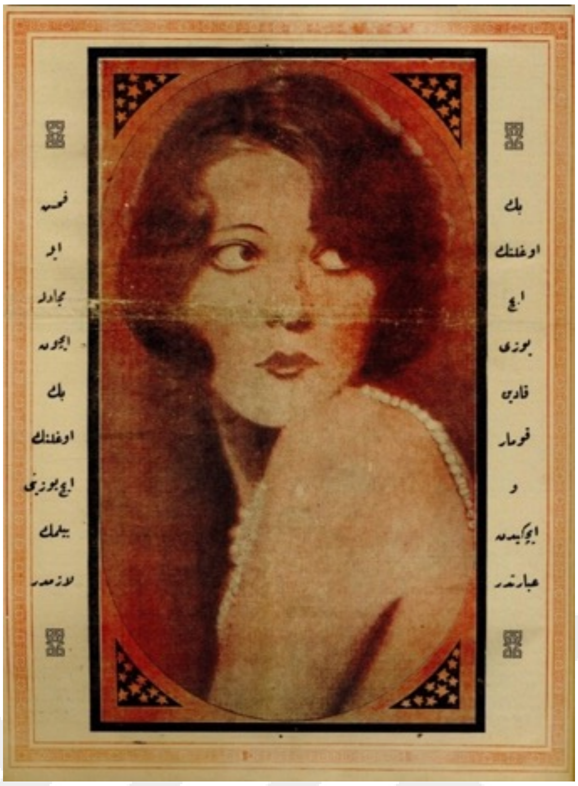
Resimli Perşembe’nin 1927 tarihli haber dosyasında Beyoğlu’nun “iç yüzü”nün kadın, kumar ve içkiden ibaret olduğu belirtilir; tıpkı *Akbaba*’daki karikatürde olduğu gibi gece hayatı üçlü bir günah eksenine bağlanır ve bu eksenin merkezine “kadın” yerleştirilir. Benzer biçimde *Arkadaş*’ın 1928’de yayımladığı yazı dizisinde[785] “bar kadını”nın “uykuda boğan bir engerek yılanı” gibi metaforlarla tanımlanması, femme fatale'in literatürde vurgulanan[786] "masumiyet maskesi" ve "avcı kadın" motiflerini, bu kez karikatürün iması yerine uzun anlatı ve örnek hikâye kurgusuyla yeniden üretir.

---

[785] *Bar kadını” uykuda boğan bir engerek yılanıdır!”* (Yazı dizisi)
Kadınların en tehlikelisi “bar kadını”dır. Çünkü mutlaka aldatır ve mutlaka soyar. Kumara bütün servetlerini feda edenler olduğu gibi, bar kadınlarına da bütün varını yoğunu verenler pek çoktur.
Bar kadınlarının en büyük hünerleri “masum görünmesini bilmek”dir. Bunda o kadar muvaffak olurlar ki peki zeki adamlar bile onların karşısında: “ne melek kadın! Bu çirkef içinde bile vicdanın bazı köşeleri temiz kalabilmiş eğer bir aile kadını olsaydı ve zaruret onu buralara atmasaydı ne alicenap bir mahluk olurdu” diye düşünürler ve kadına sorarlar:
“- Hayatınızdan memnun musunuz madam? “
Bar kadını karşısındakinin ne düşündüğünü pek iyi bildiği için en güzel cevapları verir:
“ – Hayatımdan asla memnun değilim, ben bu mesleğe isteyerek girmedim.”

Zaten muhatabı da böyle düşünmüş ve zavallı kadının (!) bu mesleğe zaruret saikasıyla girdiğine zehap olmamıştı? Fakat yine sorar:
" – Bu mesleğe sizi sevk eden mecburiyet nedir madam?
O zaman güzel kadının gözleri derin bir melal ile dolmuş gibidir ve hünerle boyanmış kızıl dudakları bir sır fısıldar:
" – Ohh… Şüphesiz zaruret!"
Ve bar kadını anlatır ki daha bir sene evvel Macaristan'da, maruf bir mimarın namuslı zevcesi imiş; mimar kendisini aldatmış, başka bir kadınla kaçmış ve bu zavallı kadın da dans dersleri alarak bu meleğe girmeğe ve hayatını kazanmaya mecbur olmuş.
Böylece, hayatın gaddarlığına uğramış bir kurban gibi görünen kadına merhamet etmemek mümkün olmaz.
Bar kadını en zeki erkeklerin gözlerini bağlar ve uyanıkken uyuyan bu zavallıların düşününüz. Fakat o büyük zeka ve kudret de bar kadının mahareti karşısında sönmeğe mahkum olmuştu.
Bakınız, meşum kadın, Nazır'ı nasıl dolandırmıştı?
Nazır, lüks bir barda bu kadını sofrasına davet eder ve ona "şampanya" ısmarlar. İçerler ve neşelenirler. Nazır kadını hususi oteline götürür, geceyi beraber geçirirler. Sabahleyin Nazır zarf içinde büyük bir para ikram etmek isteyince, kadın kıpkırmızı kesilerek:
" – Nazır hazretleri bana para değil, biraz haysiyet ikram etseniz daha memnun olurum."
Cevabını vererek hediyeyi reddeder. Nazır kendisini daha fazla borçlu hissederek kadına bir mücevher etmeyi düşünür. Kıymetli ve zarif bir iğne alarak ona gönderir. Kadın hediyeyi reddetme nezaketsizliğinde bulunmazsa da Nazır'a bir mektup gönderir:
"Teşekkür ederim. Hüsn-ü inhabınız var. Fakat bundan sonra hediyeleriniz değil, hatırımı soracak tatlı sözlerinizi beklerim. Sizden hiçbir maddi ikram beklemeyen ilk bar kadını olmak şerefine beni layık bulmaz mısınız?"
Nazır bu kadınla beş ay yaşar. Bu müddet zarfında kadın deli gibi aşık fedakar, coşkun görünür. O kadar ki yalnız Nazır değil, bütün Paris o kadının aşkındaki samimiyete inanırlar.
Nazır bu kadını bar hayatından kurtarır ve kendisine daimi metres yapar. Cenup sahillerinde, İtalya'da ve İspanya'da bir sene daha yaşarlar.
Bir gün Nazır, kadının ağladığını görürü ve sebebini sorar. Kadın "Montekarlo"da bulunan kardeşinin kumarda yüz elli bin Frank borçlandığını, intihar etmek üzere olduğunu haber verir. Nazır derhal bu parayı kadına ikram eder.
Daha o gün akşamı kadın trene atlayarak savuşur ve bir daha Nazır'a görünmez. "Montekarlo" hikayesinin hikaye olduğu da anlaşılır.
İşte bar kadınları bir buçuk sene masum görünerek bir nazırı bile aldattıktan sonra turnayı gözünden vurarak sırra kadem basacak kadar hızlı mahluklardır!."

[786] Bkz. Mary Ann Doane, *Femmes Fatales…*



بك اوغلنك ايچ يوزى قادين قومار و ايچكيدن عبارتدر

فحشه ايله مجادله ايچون بك اوغلنك ايچ يوزينى بيلمك لازمدر

Şekil 411. Resimli Perşembe, S. 136, 29 Kanunuevvel 1927
"Beyoğlu'nun iç yüzü kadın, kumar ve içkiden ibarettir. Fuhuş ile mücadele için Beyoğlu'nun iç yüzünü bilmek lazımdır." (Sayının iç kısmında bu konuya dair dosya yer almaktadır)

Şekil 412. Arkadaş, S. 3, 11 Temmuz 1928
Fettan bar kadınları bilhassa parası çok olanlara musallat olurlar

Bütün bu örnekler bir arada düşünüldüğünde 1920'ler İstanbul basınının modern kadını yalnızca bireysel ahlaksızlıkla değil, her tür toplumsal çözülmenin simgesi olan, toksik bir yoğunluk noktası olarak kurguladığı görülür: "sağlamlığı şüpheli ayakkabı", "rakı şişesinden fırlayan bıçaklı kadın", "hacının şalvarını boşaltan civelek kızlar", "engerek yılanına benzetilen bar kadını"… Bu figürler, erken Cumhuriyet'in kentli eğlence kültürünü betimlerken aynı zamanda erkek egemen düzenin modern kadın kamusallığı karşısında duyduğu korkuyu metaforik bir dille kayda geçirir. Kadın bedenine yüklenen bu ölümcül anlam, tartışılan femme fatale çerçevesinin Osmanlı–Cumhuriyet geçişine özgü yerel bir uyarlaması olarak okunabilir.

Sonuç olarak, Birinci Dünya Savaşı yıllarından Cumhuriyet'in ilk yılları arasında yayınlanan mizah dergileri, modern kadının toplumsal görünürlüğünü bir tehdit olarak kodlayan söylemsel evreni tüm keskinliğiyle yansıtmaktadır. Bu temsiller yalnızca kadın figürünü şeytanileştirmekle kalmaz, aynı zamanda modernleşmenin hızlandığı bir toplumda erkek egemen düzenin çözülme kaygılarını kültürel olarak yeniden üretir.

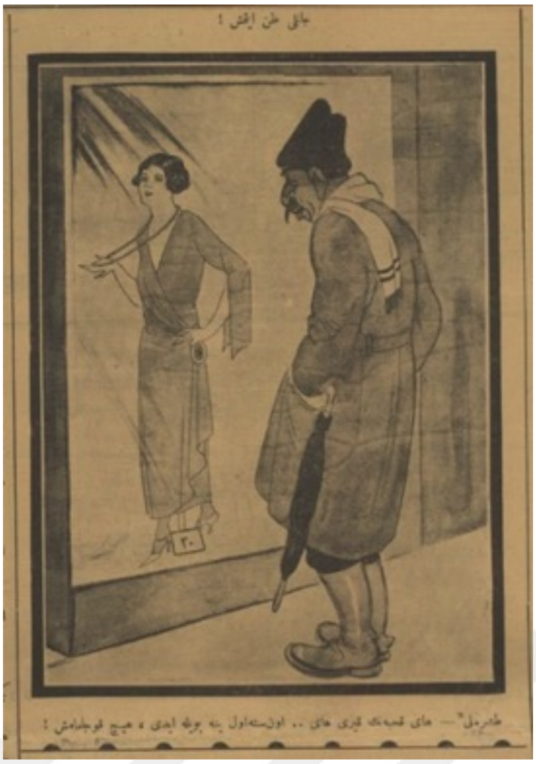
5.6 Erotikleştirilmiş Kadın İmgesi: Arzu, Teşhir ve Modern Beden Temsili

Cumhuriyet'in ilk yıllarında mizah basını, modern şehir hayatının yeni ritmini kadın bedenini merkeze alarak kurar. 1920'lerin ortasında kadın figürü, gündelik yaşamın doğal bir unsuru olmaktan çok, kamusal alanda görünür hâle gelen modernliğin başlıca gösteri yüzlerinden biri olarak temsil edilir. Dergilerde beliren modern kadın, çoğu zaman Laura Mulvey'nin tanımladığı anlamda "eril bakış"ın[787] yönlendirdiği bir estetik içinde konumlandırılır; bedeninin herhangi bir hareketi, kıyafeti veya duruşu, mizahın temel malzemesine dönüşür. Bu karikatürlerde kadın bedeni, ahlaki bir tehdit ya da toplumsal bozulmanın kaynağı olmaktan çok, modern zevkin, yaz eğlencesinin ve şehirli gündelik hayatın erotik bir aksesuarı olarak kurgulanır. Modanın kısalan etekleri, rüzgârın eteği kaldırması, spor yapan kadınların bacakları, plaj sahneleri, emzirme metaforları, şeftali–süt–ateş gibi erotik kodlarla beslenen görsel dil, kadın bedenini neredeyse her bağlamda cinselleştirilmiş bir imgeye dönüştürür. Dolayısıyla femme fatale'ın tehditkâr ve güçlü kadın tipi ortadan kalkmış değildir; fakat aynı zamanda erotikleştirilmiş, ticarileştirilmiş ve tüketim nesnesi haline gelmiş bir "seyirlik dişillik" de üretilir. Bu çift yönlü temsil, modernleşmenin kadın bedeni üzerinden nasıl cinsel bir görsel rejim kurduğunu açığa çıkarır.

---

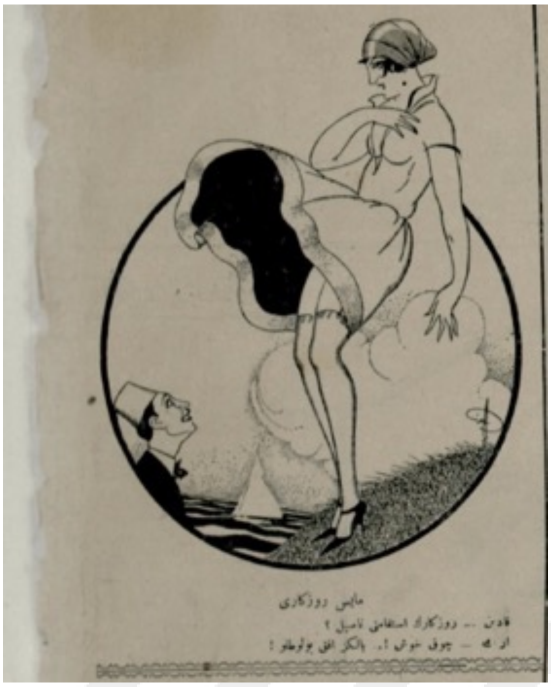
[787] "Eril bakış" (male gaze), Laura Mulvey'nin 1975 tarihli klasik makalesinde geliştirdiği bir kavramdır. Mulvey'e göre modern görsel kültür—özellikle sinema—bakışı yapısal olarak erkek özne lehine örgütler: erkek aktif bir "bakan", kadın ise edilgen bir "görülen" olarak konumlandırılır. Böylece kadın, anlatının ilerlemesinden çok "seyirlik bir nesne" olarak işlev görür; erkek seyircinin arzusu ve özdeşimi için düzenlenmiş bir "görsel haz nesnesi"ne dönüşür. Mulvey, bu düzeni iki mekanizma üzerinden açıklar: (1) Skopofili: Kadının erotize edilerek seyirlik bir bedene dönüştürülmesi; (2) Narsisistik özdeşleşme: Erkek seyircinin perdedeki erkek karakterle özdeşleşerek bakışı sahiplenmesi. Bu nedenle "eril bakış", yalnızca bakışın yönünü değil, temsil edilen kadın figürünün nasıl sürekli nesneleştirildiğini belirleyen kültürel bir iktidar yapısını ifade eder. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Leo Braudy and Marshall Cohen, Oxford University Press, New York, 1999, s. 833-844.

Bu görsel rejimin erken Cumhuriyet mizah basınında nasıl işlediğini en açık biçimde ortaya koyan örneklerden biri, vitrin mankenini genç bir kadın sanan taşralı figürün yer aldığı 13 Mart 1924 tarihli *Akbaba* karikatürüdür. Karikatürde taşralı adamın, vitrindeki cansız manken karşısında "Hay kahpenin kızı hay… On sene evvel yine böyle idi, hiç kocamamış!" sözleri, modern şehir kadınını artık etten kemikten bir özne olarak değil, zamandan ve yaşlanmadan azade, sürekli genç ve arzulanabilir bir teşhir nesnesi olarak algılayan bakışı açık eder. Mankenin "hiç değişmemesi", modern tüketim kültürünün standartlaştırılmış kadın imgesini temsil ederken; taşralının şaşkınlığı, modernlik ile taşra değer dünyasının birbiriyle çarpıştığı noktayı görünür kılar. Burada komik olan yalnızca taşralının saflığı değildir; şehir hayatının kadın bedenini bir vitrin nesnesine indirgeyen yeni rejimi, taşralının bakışı aracılığıyla hicvedilir. Böylece karikatür, modern kadını yalnızca erotize edilen bir figür olarak değil, şehrin vitrinde sergilenen başlıca "gösteri malzemesi" olarak kodlar. Bu sahne, takip eden karikatürlerde daha yoğun biçimde görülecek olan "kadının modernlik adına sergilenmesi", "seyirlik dişillik", "teşhir ekonomisi" gibi temaların toplu bir örneğini sunar. Modern şehirle taşra arasında kurulan bu karşılaşma, modern kadının bedeni üzerinden işleyen yeni bir görme rejimini—kadını hem erotik bir nesne hem de kapitalist gösteri dünyasının değişmeyen standardı—henüz 1920'lerin ortasında açıkça ortaya koymaktadır.


جانلی ظن ایتمش !
۳۰
طاشره‌لی — های قحبه‌نك قیزی های .. اون سنه اول ینه بویله ایدی ، هیچ قوجامامش !

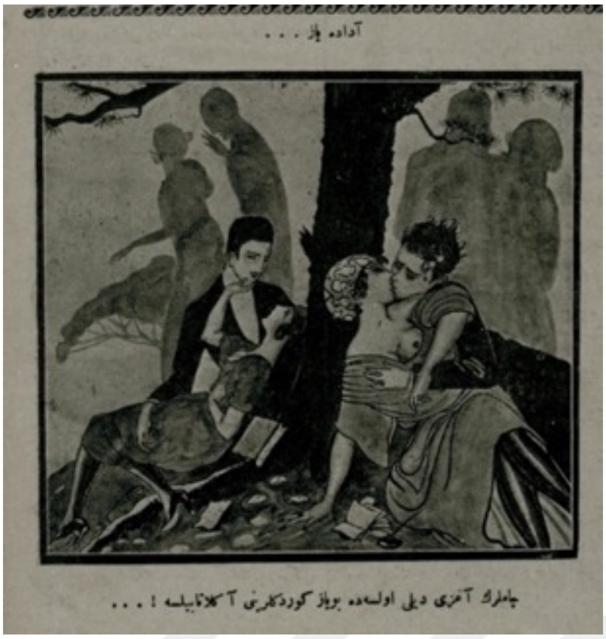
Şekil 413. Akbaba, S. 133, 13 Mart 1340 [1924]
Canlı zannetmiş!
Taşralı – Hay kahpenin kızı hay… On sene evvel yine böyle idi, hiç kocamamış!

Bu alt başlıkta incelenen karikatürler, gündelik hayatın en sıradan faaliyetlerinin bile erotik bir çağrışıma dönüştürülerek kadın bedeninin sürekli cinselleştirildiğini gösterir. *Papağan* dergisinde yayınlanan “Mayıs rüzgârı” sahnesinde rüzgârın eteğini havalandırdığı kadın figürü, erkeğin eteğin altına bakışını meşrulaştıran masum bir doğa olayı gibi sunulur. Kadın, “Rüzgârın istikameti nasıl?” diye sorduğunda, adam doğrudan kadının bacak arasına bakarak “Çok hoş, yalnız ufak bulutlu” cevabını verir. Böylece kadının bedeni, havanın durumunu tarif eden masum bir meteoroloji diliyle, adeta bulutlarla örtülü bir manzaraya –cinsel organı bir “hava olayı”na– dönüştürülür. Doğa metaforu, hem rüzgârın eteği kaldırmasını doğal ve kaçınılmaz göstererek erkek bakışını aklar, hem de kadın bedenini doğayla özdeşleşen, erotik bir yüzeye indirger.


مايس روزكاری
قادين — روزكارك استقامتی ناصل ؟
اركك — چوق خوش !.. يالكز افق بولوطلو !

Şekil 414. Papağan, S. 2, 30 Nisan 1340 [1924]
Mayıs rüzgarı
Kadın – Rüzgarın istikameti nasıl?
Erkek – Çok hoş!.. Yalnız ufak bulutlu!

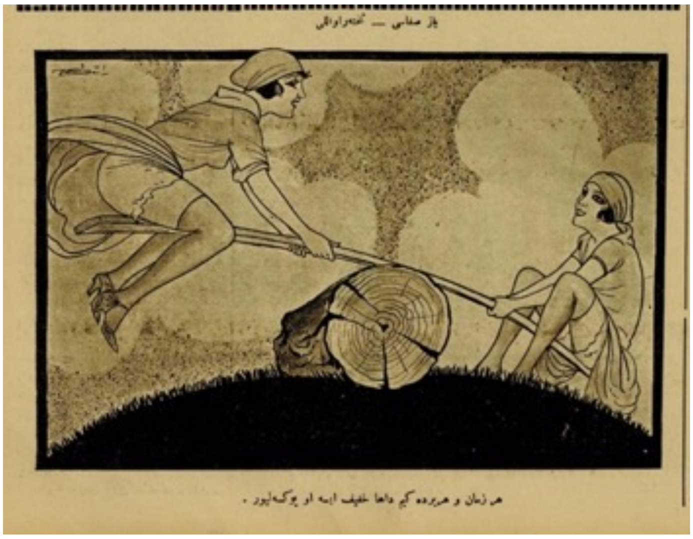
Aynı yaz mevsiminde, Adalar'da geçen bir başka karikatürde "çamların ağzı dili olsa da bu yaz gördüklerini anlatsa" ifadesi, orman manzarasını bile kadın–erkek ilişkilerinin gizli erotizmine tanıklık eden bir fon hâline getirir. 27 Eylül 1924 tarihli *Guguk*'ta yayınlanan çizimde iki çift aynı ağacın altında birbirine sarılmış, öpüşür halde resmedilmiş; arkadaki figürler gölge biçiminde verilerek sahnenin sürekliliği ve sıradanlığı vurgulanmıştır. Kadınlardan birinin göğsünün açık biçimde çizilmesi, o dönemin mizah dergileri için cesur bir erotik temsildir. Bu tür sahneler, 1920'lerin başındaki toplumsal dönüşümle birlikte kamusal eğlence mekânlarının —özellikle Adalar ve sahil bölgelerinin— "modern", özgür ve görece denetimsiz bir ilişki alanı olarak tahayyül edildiğini gösterir. Bu temsil, hem modernleşmenin getirdiği yeni flört pratiklerini alaya alır hem de kadın bedenini bu değişimin görsel kanıtı haline getirir. Çiftlerin "kendinden geçmiş" biçimde resmedilmesi, mizahın sınırlarını zorlayan bir erotizm yaratır; böylece modern şehir kültürü, kadın cinselliği üzerinden hem eleştirilir hem de erotik bir seyirliğe dönüştürülür. Dönemin toplumsal ortamı düşünüldüğünde, bu karikatür yalnızca bir mizah öğesi değil, aynı zamanda modernleşme ile gevşeyen ahlak normlarının tartışıldığı bir görsel metafor olarak da okunabilir.


آطه‌لرده یاز . . .
چاملرك آغزی دیلی اولسه‌ده بو یاز كوردكلرینی آكلاتابیلسه ! . . .

Şekil 415. Guguk, S. 17, 27 Eylül 1340 [1924]
Adalarda yaz…
Çamların ağzı dili olsa da bu yaz gördüklerini anlatabilse!...

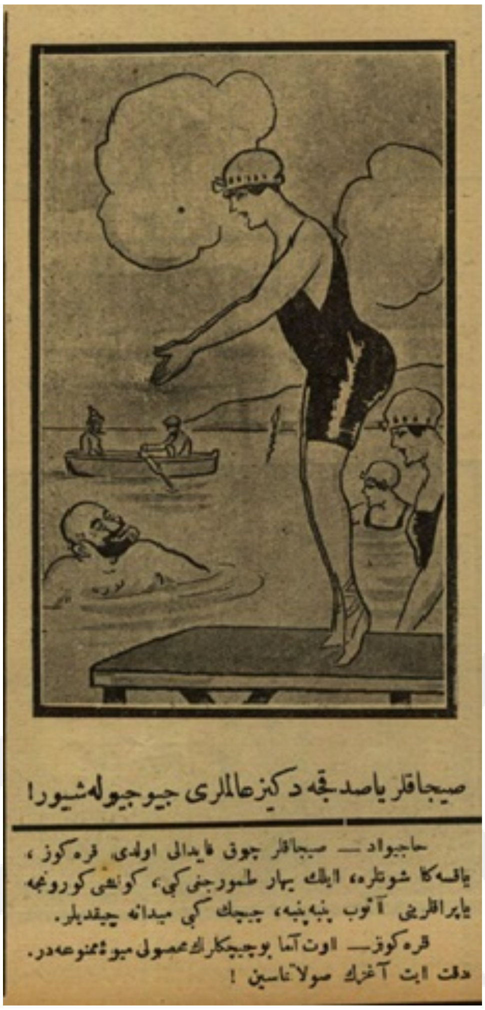
İncelenen mizah dergilerinde kadının herhangi bir eyleminin –yürümek, eğilmek, spor yapmak– erkek bakışıyla okunur hale getirilmesi, kadın figürünü “seyirlik erotizme yakalanan” bir özne-nesne konumuna yerleştirir. Bu görsel temsillerde belirleyici olan, kadının eyleminin kendi doğallığından ziyade, o eylemin eril bakış altında nasıl yeniden kodlandığıdır. Kadın ister yürüsün, ister eğilsin, ister spor yapsın; mizahın çizgisi onu her durumda bir rastlantısal teşhir estetiğine hapseder.

Zümrüdüanka’nın 2 Haziran 1924 tarihli “Yaz sefası – tahterevalli” adlı karikatüründe de bu mantık açık bir biçimde kullanılır. Tahterevallide havalanan genç kadının bedeni, hem fiziksel “hafiflik” (zayıflık, zarafet) hem de ahlaki “hafifmeşreplik” imasıyla birlikte sunulur. Böylece doğal bir oyun sahnesi, bedenin görünürlüğünü erotik bir çağrışıma dönüştüren ince bir kelime oyunu üzerinden yeniden kurgulanır.


یاز صفاسی — تخته‌راوالی
هر زمان و هر یرده کیم داها خفیف ایسه او یوکسه‌لیور .

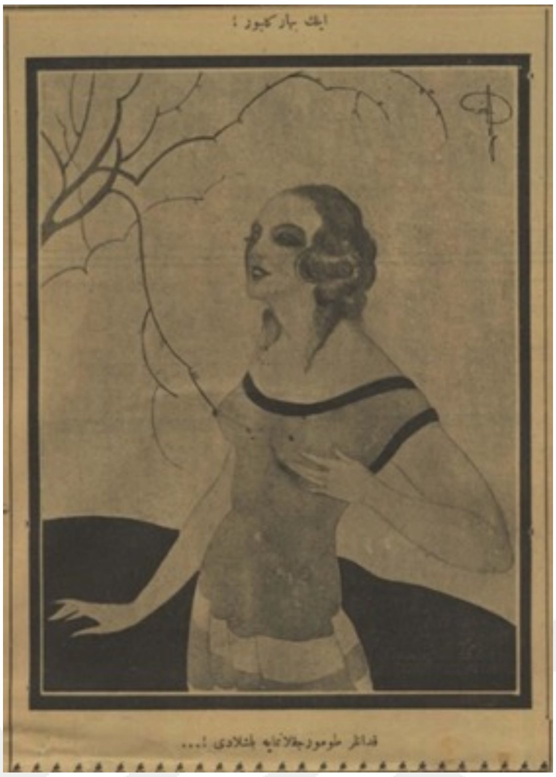
Şekil 416. Zümrüdüanka, S. 146, 2 Haziran 1340 [1924]
Yaz sefası – tahterevalli
Her zaman ve her yerde kim daha hafif ise o yükseliyor.

Benzer biçimde, *Karagöz*’ün 20 Temmuz 1927 tarihli “deniz banyosu” karikatüründe sahildeki kadınlar “ilkbahar tomurcuğu gibi güneş görünce açılan pembe çiçeklere” benzetilir. Buradaki “pembe” vurgusu masum bir renk tanımı değil, erotik sembolizminde sıklıkla kullanılan bedensel canlılık ve cinsel çekicilik imasıdır. *Karagöz*’ün “Bu çiçeklerin mahsulü meyve-i memnuadır, dikkat et ağzın sulanmasın!” şeklindeki uyarısı ise kadın bedeninin doğayla özdeşleştirilerek erotik bir “yasak meyve”ye dönüştürülmesinin en çıplak ifadesidir. Kadın burada hem bir tehlike hem de kaçınılmaz bir çekim kaynağı olarak inşa edilir.


صیجاقلر باصدقجه دکیز عالملری جیوجیولەشیور!
حاجیواد — صیجاقلر چوق فایدالی اولدی، قره‌کوز، باقسه‌کا شونلره، ایلك بهار طومورجغی کبی، کونشی کورونجه یاپراقلرینی آتوب پنبه پنبه، چیچك کبی میدانه چیقدیلر.
قره‌کوز — اوت آما بو چیچکلرك محصولی میوهٔ ممنوعه‌در. دقت ایت آغزك صولانماسین!

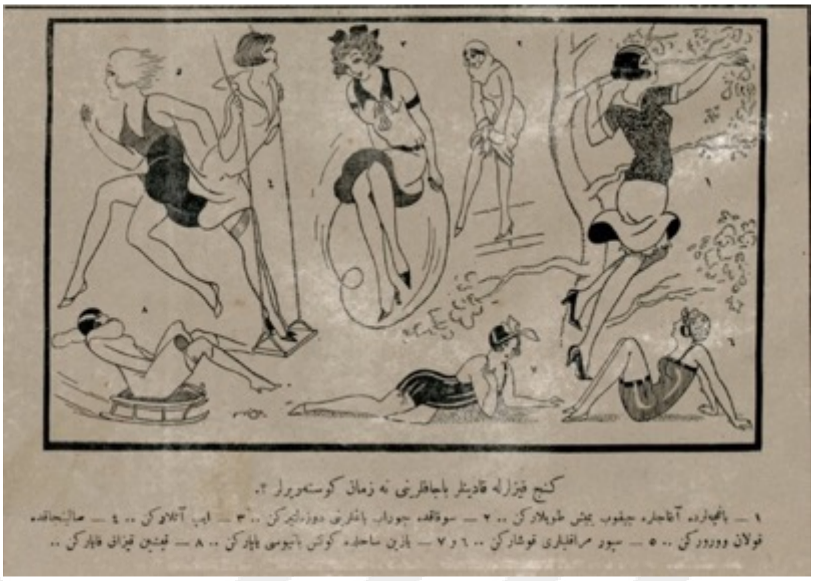
Şekil 417. Karagöz, S. 2018, 20 Temmuz 1927
Sıcaklar bastıkça deniz alemleri civcivleşiyor!
Hacivat – sıcaklar çok faydalı oldu Karagöz, baksana şunlara, ilkbahar tomurcuğu gibi güneşi görünce yapraklarını atıp pembe pembe, çiçek gibi meydana çıktılar.
Karagöz – Evet ama bu çiçeklerin mahsulü meyve-i memnuadır. Dikkat et ağzın sulanmasın!

Bu doğa–beden özdeşliğinin bir diğer güçlü örneği *Akbaba*'nın 6 Mart 1924 tarihli "İlkbahar geliyor! Fidanlar tomurcuklanmaya başladı!" karikatürüdür. Figürün göğüs uçlarının belirginleştirilmesi ve bir elini göğsünün üzerine yerleştirmesi, "tomurcuklanma" metaforunu bedensel uyanışa doğrudan bağlar. İlkbaharın gelişiyle açılan tomurcuklar gibi kadın bedeninin de "uyanması" tasvir edilir; böylece bahar yalnızca mevsimsel bir dönüşüm değil, erotik potansiyelin metaforik bir dışavurumu hâline gelir.


ایلك بهار كلیور !
فدانلر طومورجقلانمغه باشلادی !...

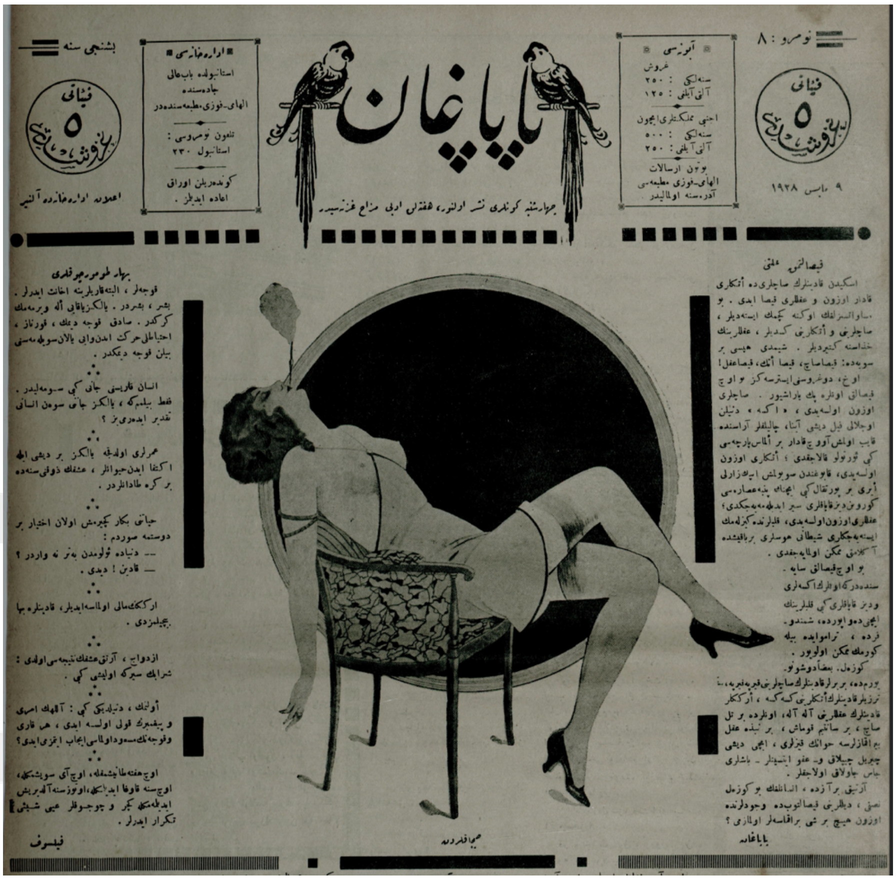
Şekil 418. Akbaba, S. 131, 6 Mart 1340 [1924]
İlkbahar geliyor!
Fidanlar tomurcuklanmaya başladı!...

Bu bakışın sistematikleştiği örnek, *Guguk*'ta yayımlanan "Genç kızlarla kadınlar bacaklarını ne zaman gösterirler?" başlıklı çizimdir. Bahçede ağaçlara çıkmak, çorap bağını düzeltmek, ip atlamak, sahilde güneşlenmek, kışın kızak kaymak gibi gündelik, rastlantısal hareketler tek tek listelenir. Ortaya çıkan tablo, kadın bedeninin gündelik hayatta hangi anlarda "yakalanabileceğine" dair adeta bir gözetleme rehberine dönüşür; beden, kendi eyleminin öznesi olmaktan çok, erkeğin bakışının tetiklediği bir potansiyel teşhir dizgesi içinde anlam kazanır.


كنج قيزلرله قادينلر باجاقلريني نه زمان كوستريرلر؟
١ — باغچەلرده آغاجلره چيقوب يمش طوپلاركن .. ٢ — سوقاقده چوراب باغلريني دوزلتيركن .. ٣ — ايپ آتلاركن .. ٤ — صالينجاقده
قولان دورورکن .. ٥ — سپور مراقليلری قوشارکن .. ٦ و ٧ — يازين ساحلده كونش بانيوسی ياپاركن .. ٨ — قيشين قيزاق قايارکن ..

Şekil 419. Papağan, S. 48, 18 Mart 1341 [1925]
Genç kızlarla kadınlar bacaklarını ne zaman gösterirler?
1- Bahçelerde ağaçlara çıkıp yemiş toplarken…
2- Sokakta çorap bağlarını düzeltirken…
3- İp atlarken…
4- Salıncakta kolon dururken…
5- Spor meraklıları koşarken…
6- Yazın sahilde güneş banyosu yaparken…
7- Kışın kızak kayarken…

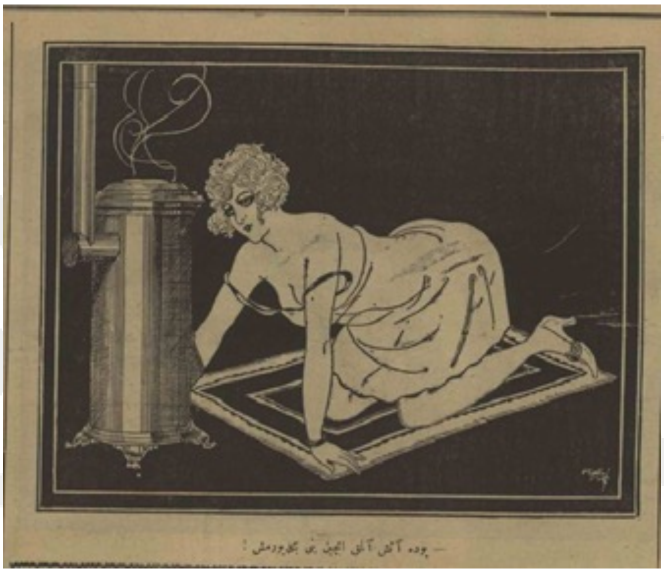
Gündelik hareketlerin rastlantısallığı üzerinden kurulan bu potansiyel teşhir dizgesi, modern modanın bedeni kamusal alanda kalıcı olarak görünür kılan pratikleriyle (kısa saç ve kısa etek) birleştiğinde çok daha keskin bir röntgenci söyleme dönüşür. Bu dönüşümün en çarpıcı sözlü ve görsel ifadelerinden biri, *Papağan* dergisinin 9 Mayıs 1928 tarihli sayısında yayımlanan "Kısaltmak İlleti" başlıklı metin ve ona eşlik eden fantezi çizimidir. Metnin mizahi iskeleti, geleneksel "saçı uzun aklı kısa" deyiminin "mizah" olarak sunulmasına dayanır. Yazar, modern kadının saçını ve eteğini kısaltmasını, onun "kısa" (eksik) aklıyla fiziksel bir uyum yakalama çabası olarak yorumlayarak kadını aşağılayan eril bir mizah üretir. Ancak bu aşağılayıcı ve küçümseyici dile, eşzamanlı olarak güçlü bir erotizasyon eşlik eder; nitekim bu çelişkili yapı, metnin yanındaki fantezi kadın çizimiyle de görsel olarak desteklenir. Metinde kadın bedeni, erotikleştirilmiş anatomi parçaları üzerinden (fil dişi aynaya benzetilen ense, portakala benzetilen diz kapakları) tasvir edilirken; bu eril fantezi, kadının kamusal alanda (vapurda, tramvayda vb.) erkeğin sürekli izlemesine ve röntgenci bakışına açık bir teşhir nesnesi haline geldiğini adeta itiraf etmektedir. Metnin sonuna gelindiğinde yazarın kadının "dilinin de kısalmasını" temenni etmesi, modern kadının “sınırları zorlayan” serbestliğinin mizah yoluyla nasıl küçümsendiğini gösterirken; kadını konuşan bir özneden ziyade sessiz, pasif ve tamamen erkek bakışına sunulmuş bir erotik sembol olarak kurgulama arzusunu da gözler önüne serer.



Şekil 420. Papağan, S. 8, 9 Mayıs 1928
Kısaltmak İlleti
Eskiden kadınların saçları da etekleri kadar uzun ve akılları kısa idi. Bu müsavatsızlığın önüne geçmek istediler, saçlarını ve eteklerini, kestiler, akıllarının hizasına getirdiler. Şimdi hepsi bir seviyede: Kısa saç, kısa etek, kısa akıl! Oh, doğrusunu isterseniz bu üç kısalık onlara pek yaraşıyor. Saçları uzun olsaydı, “ense” denilen fil dişi ayna, çalilkalar arasında kaybolmuş avuç kadar bir elmas parçası gibi örtülü kalacaktı; etekleri uzun olsaydı, kabuğundan soyulmuş ipek zarlı ayrı bir portakal gibi içinin penbe asarası kurun diz kapakları seyredilemeyecekti; akılları uzun olsaydı, kalplerinde gizlemek isteyecekleri şeytani hevesleri bir bakışta anlamak mümkün olmayacaktı. Bu üç kısalık sayesindedir ki onların enseleri ve diz kapakları gibi kalplerinin içini de vapurda, şimendiferde, tramvayda bile görmek mümkün oluyor.
Güzel. Bazen düşünüyorum da berberler kadınların saçlarını kırpa kırpa, terzilerin kadınların eteklerini kese kese, erkekler kadınların akıllarını ala ala, onlar da bir tel saç, bir santim kumaş, bir nebze akıl bırakmazlarsa Havva’nın kızları, içi dışı çırıl çıplak ve -affetsinler- başları cascavlak olacaklar.
Artık biraz da insanlığın bu güzel nısfı, dillerini kısaltıp da vücutlarında uzun hiçbir şey bırakmasalar, olmaz mı?

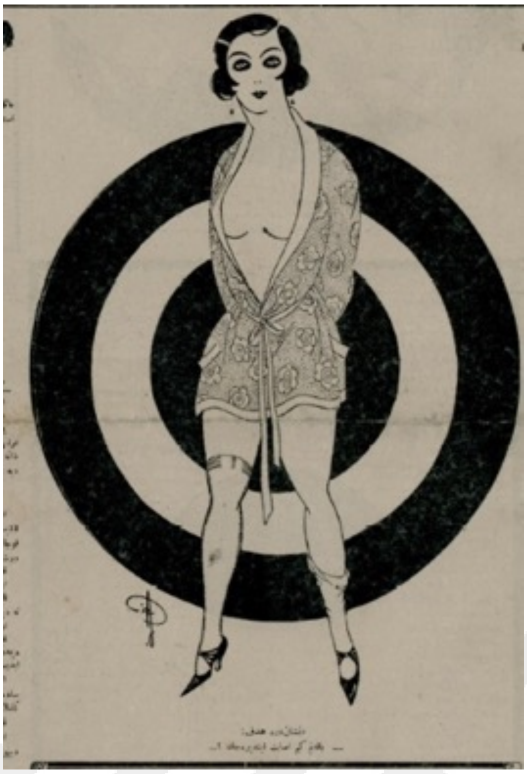
Papağan

Akbaba’nın 30 Kasım 1924 tarihli “Bu da ateş almak için beni bekliyormuş!” karikatüründe sobanın kadına yaklaşınca “kendiliğinden yanması” benzetmesi, erotik çağrışımı neredeyse sembolik olmaktan çıkarıp doğrudan bedensel bir tepkiye dönüştürür. Sobanın ateş alması, erkek arzusu ile kadın bedeninin aynı çizgide buluşturulduğu en açık örneklerden biridir: Kadının yalnızca varlığı bile etrafındaki nesneleri "yakıcı" kılmaktadır. Bu karikatürlerin tümü, kadının eyleminin değil, erkeğin bakışının belirleyici olduğu bir görsel rejimin parçalarını oluşturur. Kadın bedeni böylece gündelik hayatın içinde sürekli erotize edilen, masumiyetle cinselliğin eşiğinde temsil edilen, "rastlantısal teşhir" mantığına hapsedilmiş bir seyirlik figüre dönüşür.


— بوده آتش آلمق ایچین بنی بکلیورمش !

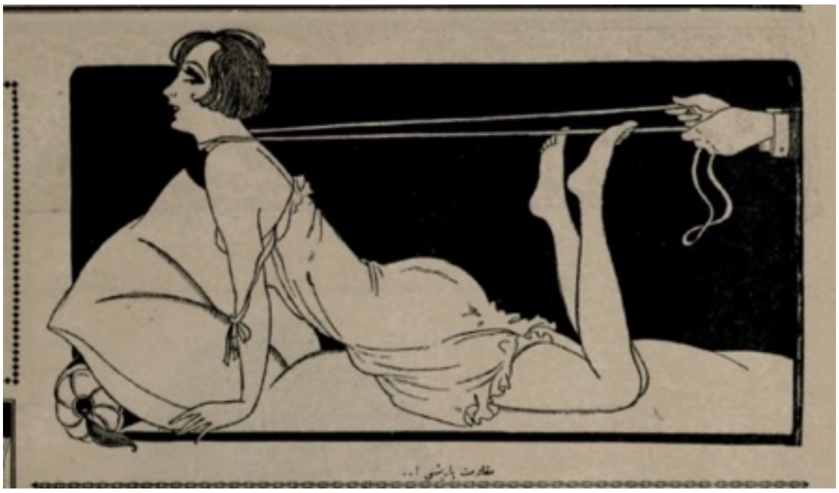
Şekil 421. Akbaba, S. 216, 30 Kasım 1924
Bu da ateş almak için beni bekliyormuş!

Kadın bedeninin yalnızca seyredilen değil, rekabet edilen bir unsur olarak kurgulandığı karikatürler, nesneleştirmenin en çıplak biçimini oluşturur. "Nişan'da hedef" başlıklı çizimde genç bir kadın, tam anlamıyla bir hedef tahtasının merkezine yerleştirilir ve "Bakalım kim isabet ettirecek?" sorusu, erkeklerin rekabet alanını belirleyen şeyin kadın bedeni olduğunu ilan eder (*Papağan*, 28 Mayıs 1924). Burada kadın, bireyselliği, duyguları veya iradesi olan bir figür olarak değil, arzu ve güç gösterisinin maddi zemini olarak vardır.



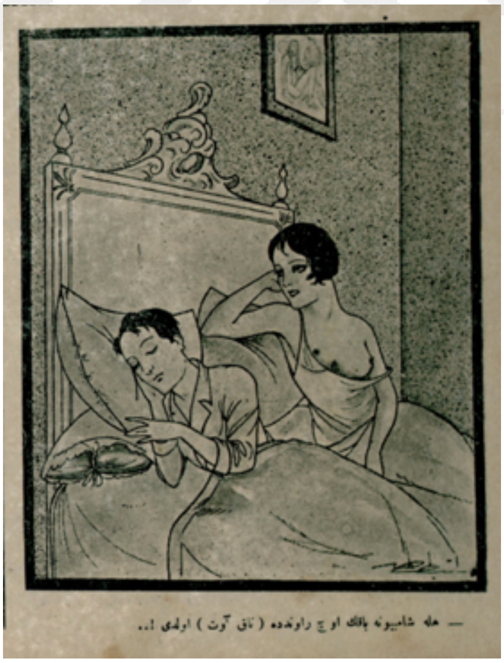
Şekil 422. Papağan, S. 6, 28 Mayıs 1340 [1924]
Nişan"da hedef:
Bakalım kim isabet ettirecek?..

Aynı dönemde yayımlanan "mukavemet yarışı" karikatüründe kadının yatakta erotik bir pozda, boynuna kement atan görünmez bir el tarafından "kontrol edilmesi" (*Papağan*, 29 Teşrinievvel 1924), kadın bedeninin erkek fantezisinin sınırlarını zorlayan bir deneme tahtasına dönüştürüldüğünü gösterir. Erkek bedeni neredeyse görünmezleşir; yalnızca uzanan bir el, kement, bakış ya da söz üzerinden temsil edilirken, tüm görsel ağırlık kadının bedeninde toplanır. Bu karikatürlerde mizah, erotizmi saklama ihtiyacı duymadan doğrudan teşhir eder; kadın figürü kompozisyonun tek anlam taşıyıcısı olan erotik bir cisme dönüşür. Yatakta boynuna kement atılan kadın, dört ayak üzerinde belirgin biçimde sergilenen pozlar veya iç çamaşırı ve gecelikle verilmiş figürler, kadın bedeninin tamamen erkek fantezisinin mekaniğine indirgenmiş olduğunu gösterir.


مقاومت یارشی !..

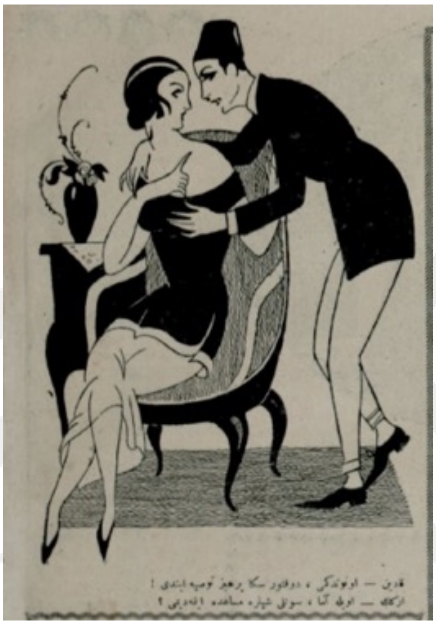
Şekil 423. Papağan, S. 28, 29 Teşrinievvel 1340 [1924]
Mukavemet yarışı!..

Yatak sahnelerinde erkeğin "üç roundda nakavt" oluşu (*Zümrüdüüanka*, 16 Haziran 1924) gibi örneklerde kadın görece güçlü görünse de mizahın odağı yine bedenlerin cinsel performansıdır; kadın kısa sürede tüketilen bir erotik partner olarak resmedilir.

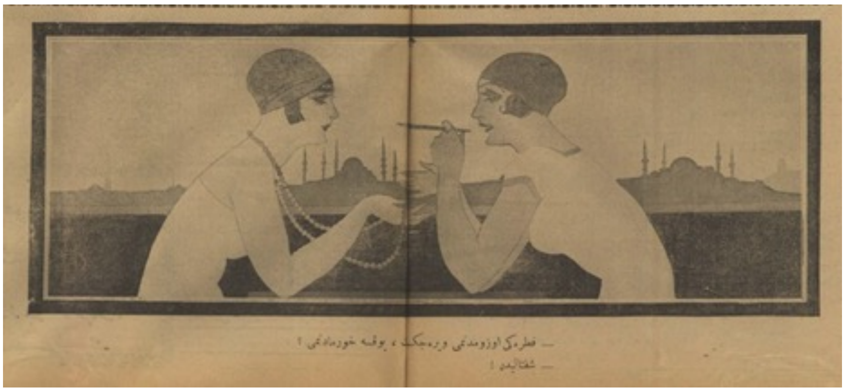

— هله شامپیونه باقك اوچ راونده (ناق آوت) اولدی !..

Şekil 424. Zümrüdüanka, S. 150, 16 Haziran 1340 [1924]
Hele şampiyona bakın üç roundda "nakavt" oldu!..

Cinselliğin örtük ama güçlü biçimde metaforlaştırıldığı karikatürlerde kadın bedeni, doğadan alınan nesneler ve imgeler aracılığıyla erotik bir kodlama sistemine dönüştürülür. *Papağan*'ın 14 Mayıs 1924 tarihli karikatüründe erkek, doktorun koyduğu perhiz yasağını "sütlü şeylere müsaade etmedi mi?" diyerek kadının göğsüne dokunma arzusuna çevirir; tıbbi bir söylem erotik bir fanteziye dönüştürülür ve meme, basit bir beden parçası olmaktan çıkarak cinsel bir “besin kaynağı” olarak yeniden tanımlanır. Benzer biçimde *Akbaba*’nın 8 Nisan 1926 tarihli “fitre” karikatüründe, “üzüm mü, hurma mı, yoksa şeftali mi” sorusu, meyvelerin halk arasında taşıdığı cinsel çağrışımlar üzerinden bedenin erotik parçalarına gönderme yapan açık bir kelime oyununa dönüşür. Bu metaforlar, doğa ile kadın bedeni arasında kurulan erotik bağı hem mizahi hem de teşhirci bir düzleme çeker.



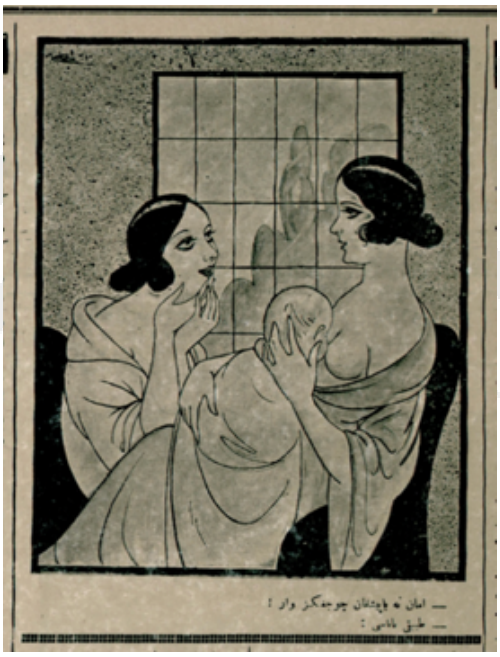
Şekil 425. Papağan, S. 4, 14 Mayıs 1340 [1924]
Kadın – Unuttun mu, doktor sana perhiz tavsiye etti!
Erkek – Öyle ama, sütlü şeylere müsaade etmedi mi?



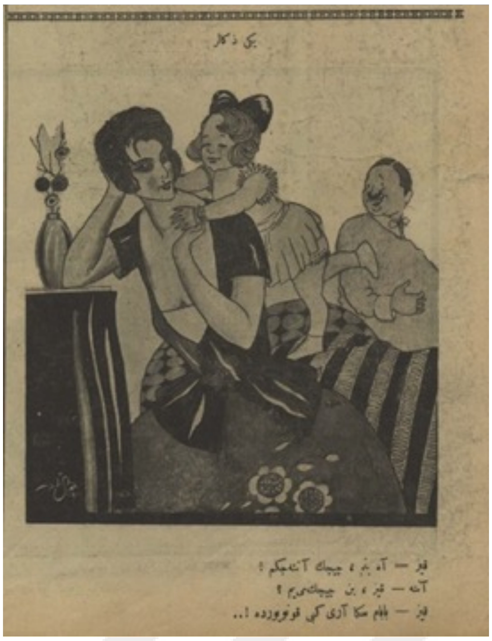
Şekil 426. Akbaba, S. 349, 8 Nisan 1926

- *Fitreni üzümden mi vereceksin, yoksa hurmadan mı?*
- *Şeftaliden!*

Zümrüdüanka’nın 9 Haziran 1924 tarihli emzirme sahnesi, anneliğin bile cinsel iştahın devamı olarak sunulduğu bir başka örnektir. Komşunun “Aman ne yapışkan çocuğunuz var!" sözünü anne "tıpkı babası" diye yanıtladığında, bebek memeye yapışan bir çocuk değil, babanın cinsel iştahının minyatür bir uzantısı gibi resmedilir. Emzirme, bakım ve şefkat anı olmaktan çıkar; mizah, bu sahneyi erkek arzusunun sürdüğü bir erotik döngünün parçası haline getirir. Aynı tema *Akbaba*'nın 7 Ağustos 1924 tarihli "Yeni zekalar" karikatüründe daha da ileri taşınır: Küçük bir kız çocuğu annesine "çiçek anneciğim" dediğinde, anne "Ben çiçek miyim?" diye şaşırırken, çocuk "Babam sana arı gibi konuyor da!" diyerek ev içindeki cinsel davranışların farkında olduğunu göstermektedir. Çocuğun masumiyetine atfedilen bu "erken olgunluk", dönemin mizahında cinselliğin aile alanına ne kadar derinden nüfuz ettiğini açık biçimde gösterir.


— امان نه یاپشقان چوجغکز وار !
— طبق باباسی !

Şekil 427. Zümrüdüanka, S. 148 – 9 Haziran 1340 [1924]
- *Aman ne yapışkan çocuğunuz var!*
- *Tıpkı babası.*

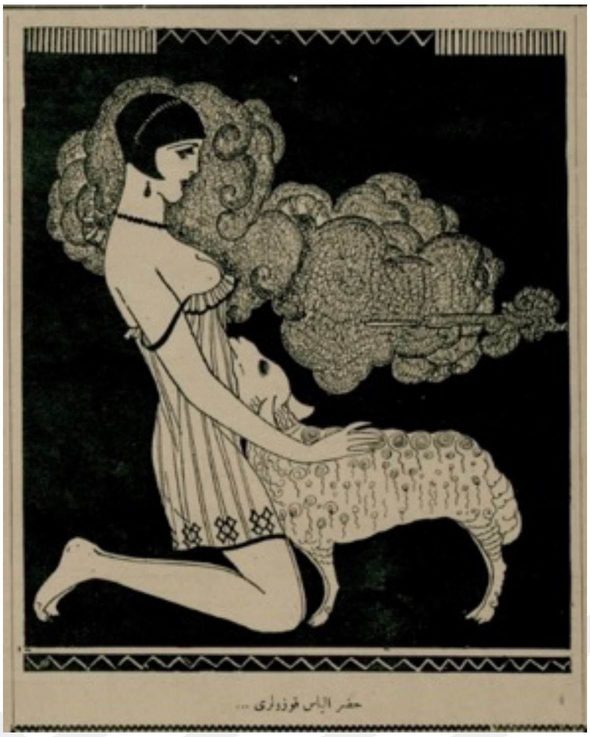

یكی ذكالر
قیز — آه بنم ، چیچك آنه‌جكم !
آنه — قیز ، بن چیچكمی‌یم ؟
قیز — بابام سكا آری كبی قونیورده !..

Şekil 428. Akbaba, S. 175, 7 Ağustos 1340 [1924]
Yeni zekalar
- *Kız – Ah benim, çiçek anneciğim!*
- *Anne – Kız, ben çiçek miyim?*
- *Kız – Babam sana arı gibi konuyor da!...*

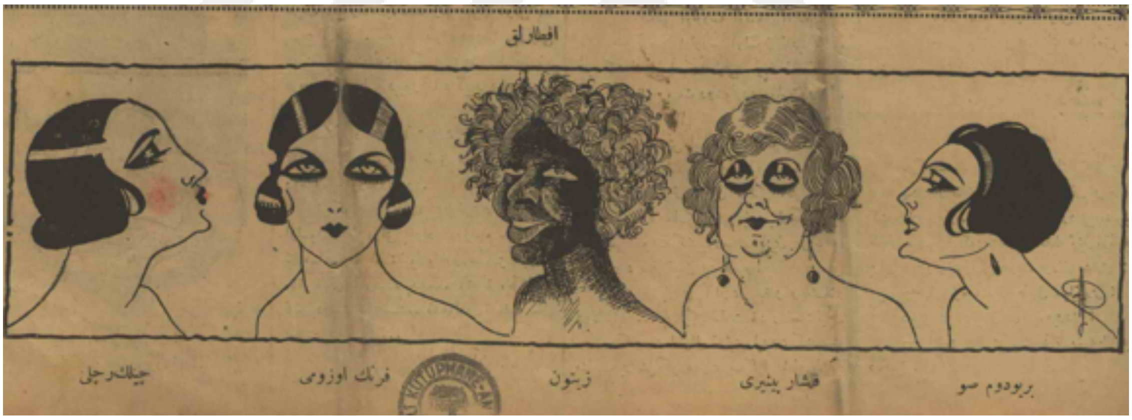
Bazı temsillerde mizah dergileri, dini sembolleri ve kutsal referansları dahi erotik imgeleme dahil eder. Hızır–İlyas günüyle[788] ilişkilendirilen ve “kuzular” başlığı altında yarı çıplak bir kadının kuzuyla iç içe resmedildiği karikatür (*Papağan*, 5 Mayıs 1926), dinsel ritüelin bile erotik bir mizah zeminine taşındığını gösterir. İbadetle ilişkilendirilen kavramlar cinsel çağrışımların taşıyıcısına dönüşür. Böylece kadın cinselliği, aile, çocuk ve din alanını aynı anda çevreleyen taşkın bir güç olarak tahayyül edilir.

---

[788] Hıdırellez inancında Hızır ile İlyas’ın yeryüzünde buluştuğu gün bereketin, tazeliğin ve yeniden doğuşun başlangıcı olarak kabul edilir. Bu nedenle Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde Hıdırellez’de adak ve kurban kesme, özellikle de “Hızır hakkı için” kuzu adama geleneği yaygındır. Kutlamalar su kenarlarında, yeşillik ve ağaçlık alanlarda gerçekleşir; baharın gelişi taze otlar ve özellikle “ilk kuzu eti” ile simgelenir. Baharın ilk kuzusunu yemenin sağlık ve şifa getireceğine inanılır. Dolayısıyla kuzu, Hıdırellez kültüründe yalnızca bir hayvan değil, baharın bereketi, canlılığı ve şifa veren yenilenmenin sembolüdür. Bu bağlam, karikatürdeki kadın figürü ile kuzu arasındaki erotik yakınlığın, bereket ve tazelik imlerini taşıyan kuzu metaforunun mizahi–erotik bir yeniden yorumuna dönüştürüldüğünü göstermektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı, “Hıdırellez Bayramı,” *Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü*, (Çevrimiçi) https://aregem.ktb.gov.tr/yazdir?DDD4C94F18D74D12A4329E866153C1C5. Erişim Tarihi: 3 Aralık 2025,


حضر الیاس قوزولری ...

Şekil 429. Papağan, S. 124, 5 Mayıs 1926
Hızır İlyas kuzuları…



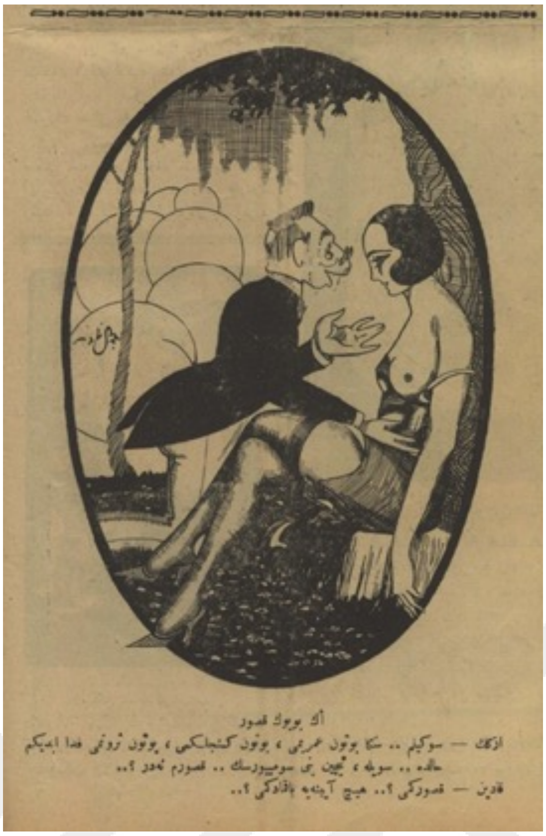
Şekil 430. Akbaba, S. 140, 7 Nisan 1340 [1924]
İftarlık
Bir yudum su, kaşar peyniri, zeytin, frenk üzümü, çilek reçeli (sağdan sola)

Bu karikatürler birlikte değerlendirildiğinde, metaforların yalnızca mizahi bir oyun değil, kadın bedeninin erotik okunmasını her bağlamda mümkün kılan bir görsel-söylemsel düzen kurduğu görülür. Meyveler, çiçekler, süt, arı ve çiçek benzetmeleri; annelik, bakım ve çocukluk gibi masumiyetle ilişkilendirilen alanlar, dini inanç bile erotik bir çerçevenin içine çekilir. Böylece kadın bedeni, yalnızca yetişkin erkek arzusu için değil, ailenin ve gündelik hayatın bütün katmanlarında dolaşıma sokulan sürekli bir cinsellik kaynağı olarak temsil edilir.

Bunların yanı sıra femme fatale ile erotik flapper[789] figürünün iç içe geçtiği karikatürlerde modern kadın, aynı anda hem güç sahibi hem de seyirlik bir beden olarak kurgulanır. Bu ikili temsil, erken Cumhuriyet mizahında kadın figürünün hem bağımsızlık arzusunu hem de erkek fantezisinin nesnesi olarak inşa edilen görünürlüğünü eşzamanlı biçimde üretir. Dolayısıyla karikatürler, kadının güç kazandığı alanlarda dahi erotik bir çerçeveleme olmaksızın var olamayacağı yönünde güçlü bir ideolojik okuma sunar. Bu temanın en çarpıcı örneklerinden biri, *Akbaba*'nın 19 Haziran 1924 tarihli karikatüründe görülür. Çıplak veya yarı çıplak betimlenen kadın, kendisine tüm gençliğini, ömrünü ve servetini adadığı halde neden beni sevmedin diyen erkeğe yalnızca, "Hiç aynaya baktın mı?" diye cevap verir. Karikatürde kadın, erkeği duygusal olarak reddeden ama bedenini ona sunmaktan çekinmeyen bir figür olarak çizilir. Bu temsil, kadının cinsel özgürlüğünün bir güç göstergesi gibi görünmesine rağmen, aynı zamanda erkeği "kullanan", onu arzunun edilgen tarafında bırakan bir femme fatale imgesi üretir. Kadının erotik gösterimle güç kazandığı bu sahne, aslında modern aşk ilişkisinin yüzeyselliğini ve çıkar ilişkisini ima eder.

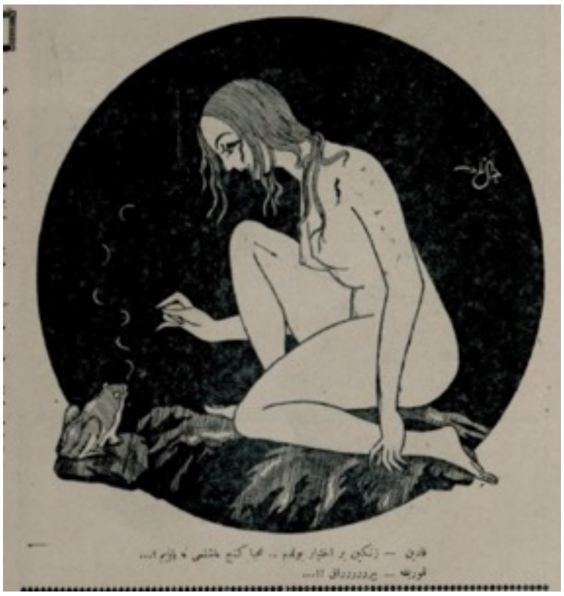
---

[789] *Flapper*, 1920'lerde Batı metropollerinde ortaya çıkan, kısa saçlı (bob cut), diz üstü etekli, sigara içen, dans eden, geleneksel kadınlık normlarını reddeden ve cinsel özgürlüğü ima eden modern genç kadın tipidir. Flapper figürü, dönemin popüler kültüründe hem toplumsal bağımsızlık hem de erotik görünürlükle ilişkilendirilmiş; modernleşmenin kadın bedeni üzerinden kurduğu dönüşümün en belirgin sembollerinden biri hâline gelmiştir. Mizah basınındaki "erotik flapper" göndermesi, bu uluslararası modern kadın imgesinin erotik vurgu taşıyan yönlerine işaret eder. *Oxford Reference*, "Flapper," (Çevrimiçi) https://www.oxfordreference.com. Erişim Tarihi: 27 Temmuz 2025; *Encyclopaedia Britannica*, "Flapper," (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/topic/flapper. Erişim Tarihi: 27 Temmuz 2025; Bkz: Kelly Boyer Sagert, *Flappers: A Guide to an American Subculture*, Greenwood Press, Santa Barbara, CA, 2009.


أك بیوك قصور
ارکك — سوکیلم .. سکا بوتون عمریمی ، بوتون کنجلکمی ، بوتون ثروتمی فدا ایتدیکم حالده .. سویله ، نیچین بنی سومیورسك .. قصورم نه‌در ؟..
قادین — قصورکمی ؟.. هیچ آینه‌یه باقدیکمی ؟..

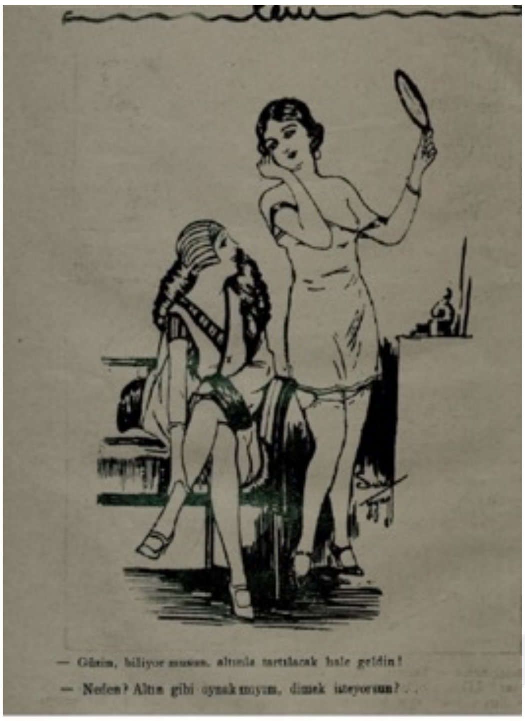
Şekil 431. Akbaba, S. 161, 19 Haziran 1340 [1924]
Erkek – Sevgilim… Sana bütün ömrünü, bütün gençliğimi, bütün servetimi feda ettiğim halde söyle, niçin beni sevmiyorsun.. kusurum nedir?..
Kadın – Kusurun mu? Hiç aynaya baktın mı?..

Papağan'ın 17 Ağustos 1924 tarihli karikatürü de aynı erotik temsil evrenine dahil olup bu temanın daha keskin bir varyasyonunu sunar. Çıplak bir kadın figürü, dizlerinin üzerinde bir kurbağayla konuşurken resmedilmiştir. Kadının "Zengin bir ihtiyar buldum… Acaba genç aşkımı ne yapayım?" sorusuna kurbağanın "Bırrrrak!" diye cevap vermesi, modern kadının aşk ile ekonomik çıkar arasında yaptığı tercihin alaycı bir biçimde sunulmasına dayanır. Görseldeki çıplaklık, diğer örneklerde olduğu gibi kadının erotik bir nesne olarak konumlandırılmasını sağlarken, metin kısmı onun aynı zamanda hesapçı, çıkar odaklı ve duygusal sadakati önemsiz gören bir flapper tipi olduğuna işaret eder. Böylece karikatür, genç bir erkeği sevmesine rağmen ekonomik avantaj nedeniyle yaşlı ve zengin bir adamı seçen kadın stereotipini güçlendirir; bu seçim ise mizah aracılığıyla, kadının ahlaki zaafları üzerinden okunur. Çıplaklık ile ekonomik hesapçılık arasında kurulan bağ, modern kadının hem arzu nesnesi hem de tehlikeli, güvenilmez bir aktör olarak çifte kodlanmasının bir başka örneğini oluşturur.



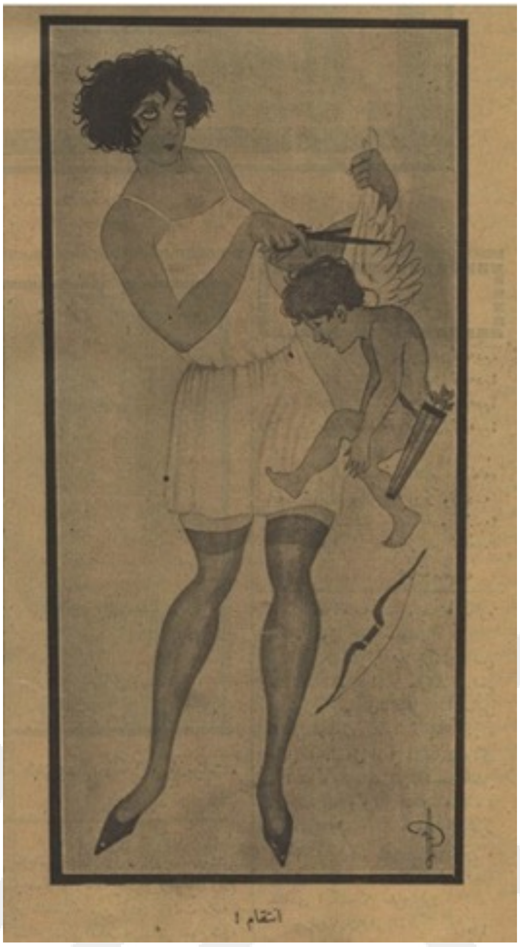
Şekil 432. Papağan, S. 19, 17 Ağustos 1340 [1924]
Kadın – Zengin bir ihtiyar buldum… Acaba genç aşkımı ne yapayım?...
Kurbağa – Bırrrrrak!!..

Cem'in 11 Nisan 1929 tarihli karikatüründe Güzin'in "altınla tartılacak hale gelmesi", kadının ekonomik değerle cinsel "oynaklık" arasında kurulan ince mizah hattını görünür kılar. Güzin'in "Altın gibi oynak mıyım demek istiyorsun?" sözleri, hem kendi değerine dair farkındalığını hem de erkeklerin kadınları değerlendirirken başvurdukları normları ironik biçimde yüzeye çıkarır. Buradaki "oynaklık" yalnızca hafifmeşreplik değil, aynı zamanda modern kadının sosyal ilişkilerde dolaşımda olan cazibesinin maddileştirilmiş bir ifadesidir.


— Güzin, biliyor musun, altınla tartılacak hale geldin!
— Neden? Altın gibi oynak mıyım, dimek isteyorsun? . .

Şekil 433. Cem, S. 48, 11 Nisan 1929
- *Güzin biliyor musun altınla tartılacak hale geldin!*
- *Neden? Altın gibi oynak mıyım demek istiyorsun?*

Femme fatale ile erotik flapper'ın kesiştiği en sert örneklerden biri *Akbaba*'nın 8 Teşrinisani 1926 tarihli "İntikam" başlıklı karikatürüdür. Burada kısa elbiseli, çoraplı, belirgin hatları vurgulanan bir kadın, aşk meleği Eros'un kanatlarını makasla kesmektedir. Kompozisyon, yüzeyde kadının aşkı kontrol eden güçlü bir figür olduğu bir intikam anını anlatır. Ancak aynı anda, bu güçlü hamle tamamen erotik bir beden üzerinden kuruludur; kadın bedeni çizimin asıl gösterisi, intikam ise bu bedenin sunduğu cazibenin dramatik bir dekorudur. Böylece kadın hem romantik iktidarı eline alan faildir, hem de aynı anda seyirlik bir fantezi nesnesine indirgenir.



Şekil 434. Akbaba, S. 410, 8 Teşrinisani 1926
İntikam!

Bu karikatürlerin ortak okuması, erken Cumhuriyet modernliğinin kadın figürünü hem tehdit hem de cazibe kaynağı olarak ikili bir yapı içinde ele aldığıdır. Kadın bir yandan erkeği reddedebilmekte, duygusal ve cinsel ilişkileri yönlendirebilmekte; diğer yandan mizahın çizim dili, bu otonomiyi yine erotik bir bakışın çerçevesine yerleştirerek etkisizleştirmektedir. Kadın figürü güçlüdür ama bu güç, yalnızca erotik gösteri içinde tanınır. Bu nedenle femme fatale ile flapper'ın eşzamanlı varlığı kronolojik bir dönüşümden ziyade, modernleşmenin kadın üzerinden ürettiği çelişkili görsel rejimin iki farklı yüzü olarak okunmalıdır.

Sonuç olarak mizah dergilerindeki bu yoğun erotik temalar, kadın figürünü modern yaşamın sıradan bir parçası olmaktan çıkararak teşhir edilen, tüketime hazır, erkek bakışıyla şekillenen bir görsel nesne haline getirir. Dönemim bu tür karikatürleri, modernliğin kadın bedenini hem özgürleştiren hem denetleyen; hem güçlendiren hem nesneleştiren çelişkili doğasını görünür kılar. Kadın kimi zaman güçlü, kimi zaman zayıf, kimi zaman tehditkâr, kimi zaman da tamamen seyirlik bir unsur olarak çizilir;

fakat bu farklı temsillerin kesiştiği ortak nokta, bedenin görünür, değerlendirilebilir ve erotik okunabilir kılınmasıdır. Böylece kadın figürü, hem modernliğin hem mizahın hem de eril bakışın oluşturduğu bir görsel rejimin temel bileşeni hâline gelir.

5.7 Modernleşmenin Cinsiyet Krizi: Kadınlaşan Erkekler, Erkekleşen Kadınlar (1922–1927 Arası Geçiş Dönemi)

1920'lerin mizah basını, batılılaşmanın gündelik hayatta yarattığı dönüşümü en çarpıcı biçimde bedenler üzerinden takip eder. Bu çizgisel evrende her zaman hedef "asri kadın" değildir, bu başlık altında inceleyeceğimiz üzere bazen de "kadınsılaşan erkek" tipidir.[790] Çünkü karikatüristler modernleşmenin yarattığı önemli kırılmalardan birini; erkek bedeninin makyaj, korse, peruk, ince bel ve feminen pozlarla dönüştüğü bir "erkeklik krizi"ni sahneye taşırlar. Bu temsil, dönemin toplumsal kaygılarını özetleyen güçlü bir görsel dile sahiptir: Modernlik yalnızca kadınların özgürleşmesi değil, aynı zamanda erkekliğin çözülmesi anlamına gelmektedir…

Bu görsel eğilim, toplumsal bellekte yer etmiş edebi temaların bir devamı niteliğindedir. Deniz Kandiyoti'nin Tanzimat ve İkinci Meşrutiyet romanlarına ilişkin çözümlemeleri, modernleşme eleştirisinin merkezinde çoğu zaman "aşırı Batılılaşmış erkek", yani "züppe" figürünün bulunduğunu gösterir. Kandiyoti'nin işaret ettiği bu dönüşüm, baba otoritesinin zayıfladığı, ev içi hiyerarşinin çözülmeye başladığı ve genç erkeklerin "efemine" davranışlar gösterdiği bir kültürel kırılmayı tarif eder.[791] 1920'lerin karikatürleri bu edebi mirası hem devralır hem de görsel olarak keskinleştirir: Eril kimliği tehdit eden bu "alafranga erkek" tipi artık yalnızca bir roman kişisi değil, gündelik hayatın içinde somut bir figür olarak karikatüristlerin başlıca hiciv objesidir.

Bu karikatür estetiğinin toplumsal arka planı, modernleşmeyle birlikte aile yapısında yaşanan dönüşümlerle daha belirgin hale gelir. Alan Duben ve Cem Behar'ın İstanbul Haneleri (1880–1940) üzerine kapsamlı incelemeleri, ev içi otoritenin gevşemesi, kadınların daha görünür hale gelmesi ve çocuk/ebeveyn ilişkilerinin değişmesiyle birlikte toplumsal cinsiyet kimliklerinin daha akışkan bir hal aldığını ortaya koyar.[792] Bu akışkanlık, karikatürlerde zaman zaman "tersine dönmüş bir dünya" anlatısı ile resmedilir: erkek "kadınsılaşır", kadın "erkeksileşir"; kıyafet, beden dili ve jestler cinsiyetler arasındaki ayrımı görünmez kılar. Böylece mizah basını, modernleşmenin yalnızca toplumsal değerleri değil, beden ve kimlik algısını da yeniden tanımlayan bir süreç olduğunu kayda geçirir.

---

[790] Burada kullanılan "züppe" ve "alafranga" tiplemeleri temelde Batılılaşmanın sınıfsal ve kültürel bir eleştirisine odaklanırken; "efemine" ve "kadınsılaşan" ifadeleri, bu krizin doğrudan bedensel yansımalarına, yani erkeğin biyolojik ve toplumsal cinsiyet sınırlarını ihlal eden estetik dönüşümüne işaret eder.

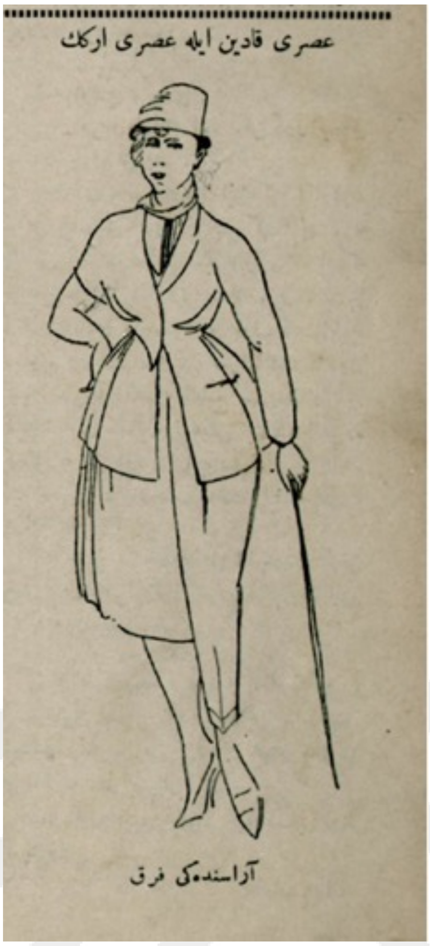
[791] Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar…,* s. 221-235. Özellikle "Modernin Cinsiyeti" bölümünde Tanzimat romanında erkeklik krizi, baba otoritesinin çöküşü ve efemine züppe tipinin eleştirisine ilişkin analizler.

Bu tür karikatürlerde görülen önemli temalardan biri cinsiyetlerin karıştırılması ve kimlik karmaşasıdır. Bu bağlamda aşağıdaki karikatür örnek olarak verilebilir. Çizim, 9 Kasım 1922 tarihli *Aydede* dergisinde yayımlanmış ve modernleşme pratiğinin cinsiyetler arasındaki görsel farkı nasıl bulanıklaştırdığına dair oldukça çarpıcı ve doğrudan bir yorum sunmaktadır. "Asri kadın ile asri erkek arasındaki fark" başlığıyla verilen görselde, tam ortadan ikiye ayrılmış bir figürün bir yarısı kadın, diğer yarısı erkektir. Kadın tarafı modern kıyafetleriyle feminen, zarif ve şapkalı bir görünüm sunarken, erkek tarafı da benzer şekilde dönemin kentli ve Batılı erkek imajını taşımaktadır. Ancak bu ayrım yalnızca kıyafette kalır; bedenin bir yarısı dişil, diğer yarısı eril gibi görünse de iki taraf arasındaki fark neredeyse silinmiştir.

Karikatür, modern giyimin kadın ve erkek bedenlerini birbirine yaklaştırdığı ve artık cinsiyetlerin dış görünüş üzerinden ayırt edilmesinin zorlaştığı yönündeki endişeyi hiciv yoluyla aktarır. "Fark" ifadesi başlıkta yer almasına rağmen, görseldeki temel espri tam tersine bu farkın artık kaybolmuş olduğudur. Çizer mizahını da bu çelişki üzerine kurar: erkekler siluetlerini inceltmeye ve zarifleşmeye, makyaj yapmaya başladıkça, toplumun alışageldiği cinsiyet göstergeleri işlevini yitirmekte aynılaşmaktadır. Karikatür, daha sonra incelenecek örneklerde görülen kadınsılaşan erkek ya da erkeksi kadın figürlerini tek bir beden içinde birleştirerek, toplumsal cinsiyet sınırlarının çözülmesine dair daha soyut ve sembolik bir mizahi form üretir.

---

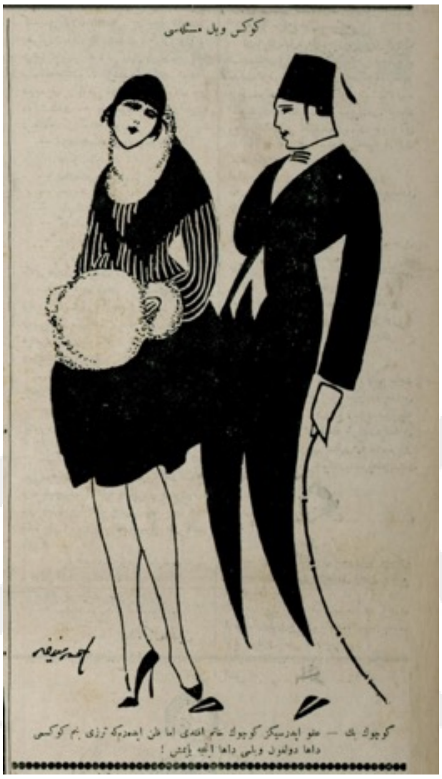
[792] Alan Duben, Cem Behar, *İstanbul Haneleri…*, s. 207-214.


عصری قادین ایله عصری ارکك
آراسندهکی فرق

Şekil 435. Aydede, S. 90, 9 Teşrinisani 1338 [1922]
Asri kadın ile asri erkek
Arasındaki fark

13 *Şubat* 1922 tarihli yine *Aydede* dergisinde yayımlanan başka bir karikatür, toplumsal cinsiyetin görünüş ve beden estetiği üzerinden nasıl kayganlaştığına hicivle işaret eder. Karikatürde, modern ve kadınsı biçimde giyinmiş bir kadın ile klasik erkek giysileri —fes, papyon, pantolon ve ceket— içinde betimlenen bir erkek karşı karşıya durmaktadır. Mizah, erkek olmasına rağmen ince bir bele ve dolgun göğse sahip bu figürün kendisini kadınla kıyaslamasında yatar. "Küçük Bey" olarak tanımlanan bu erkek figürü, kadına; "Affedersiniz küçük hanımefendi ama zannederim ki terzi benim göğsümü daha dolgun, belimi daha ince yapmış!" Bu replik, yalnızca bedensel biçimlenmeye değil, aynı zamanda cinsiyetler arası rekabete ve rollerin bulanıklığına gönderme yapar. Burada erkek, giydiği kıyafetin vücut üzerindeki etkisini bir kadın gibi değerlendirmekte, hatta kendini kadınsı estetik ölçütler üzerinden üstün bulmaktadır. Kadın figürünün modern ama alışıldık kadınlık normlarına sadık kalan görüntüsüne karşın, erkek figürünün fiziksel övgüsü, artık kimliklerle örtüşmediğine işaret eder. Cinsiyetlerin karıştırılmasından ziyade, burada kimliklerin birbiriyle

yarıştığı, hatta yer değiştirmeye başladığı bir mizahi zemin kurulmuştur. Burada modernleşme süreci, bedenin doğal hatlarını silip yerine moda tarafından belirlenen bir form koymaktadır. Burada “yanlış anlaşılmış modernlik”[793] devreye girer: modern görünen erkek, geleneksel erkeklikten radikal biçimde uzaklaşmıştır.

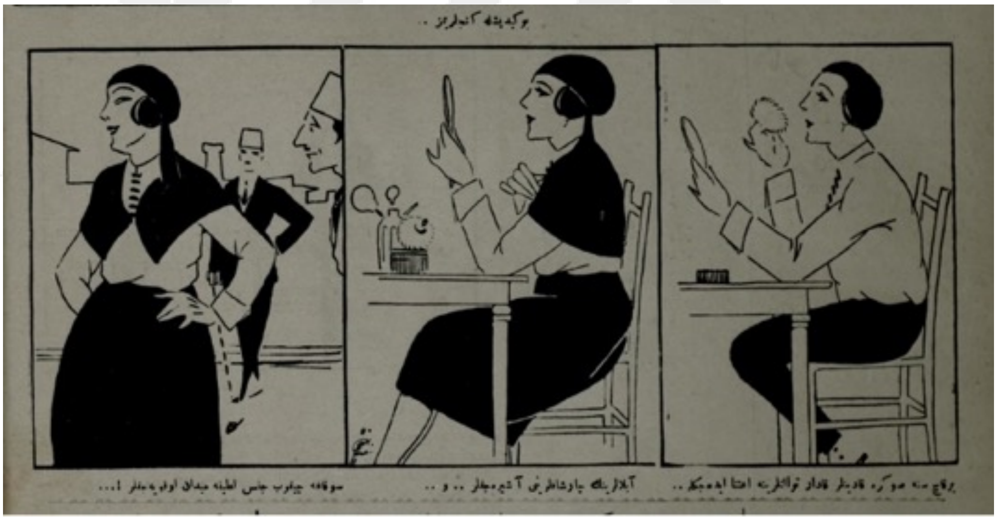

کوکس وبل مسئله‌سی
کوچوك بك — عفو ايدرسيكز كوچوك خانم افندى اما ظن ايدرمكه ترزى بنم كوكسى
داها دولغون وبلى داها اينجه ياپمش !

Şekil 436. Aydede, S. 13, 13 Şubat 1338 [1922]
Göğüs ve bel meselesi
Küçük Bey – Affedersiniz küçük hanımefendi ama zannederim ki terzi benim göğsümü daha dolgun, belimi daha ince yapmış!

Erkeğin kadın giysileri ve süsleri kullandığı karikatürler de bu kapsamda rastlanılan bir hiciv konusudur. 10 Mayıs 1922 tarihli *Ayine* dergisinde yayımlanan üç karelik karikatür, dönemin genç erkekliğine yönelik muhafazakar kaygıları ironik bir hikâye biçiminde sahneye taşır. Sağdan sola doğru ilerleyen çizimde, ilk karede genç bir erkek figürü aynanın karşısında yüzüne pudra sürerken görülür; bu sahne, toplumsal cinsiyet kodları içinde kadınlara ait olduğu düşünülen bakım pratiklerinin erkekler tarafından benimsenmeye başlamasına dair alaycı bir gözlem sunar. İkinci karede aynı genç, bu kez ablasının çarşafını giymiş şekilde kendine hayran bir biçimde aynaya bakmaktadır. Burada hem fiziksel dönüşüm hem de cinsiyetler arası sınırların geçilmesi ima edilir; genç erkek yalnızca kadınsılaşmakla kalmaz, kadın kimliğine bürünerek bu halinden memnuniyet duyar. Üçüncü karede ise bu dönüşüm tamamlanmış gibidir: artık sokakta yürüyen çarşaflı erkek figürüne, başka erkekler hayranlıkla bakmaktadır. Böylece karikatür, hem genç erkekliğin dönüşümüne hem de cinsiyetler arası algıların bulanıklaşmasına dair bir hiciv üretir. Erkeklerin artık kadınlarla karıştırılabilecek ölçüde dış görünüşlerinde dönüşüm geçirmesi, yalnızca bireysel bir tercih değil, toplumsal bir yozlaşma işareti olarak resmedilir. "Bu gidişle gençlerimiz..." ifadesiyle başlayan metin, bu dönüşümü bir gelecek tahayyülü olarak sunarken, aynı zamanda gençliğin ahlaki kontrolünü kaybettiğine dair bir eleştiri içerir. Bu tür temsiller, henüz modern anlamıyla "eşcinsellik" teriminin toplumsal söylemde yer etmediği bir dönemde, hemcinsler arası arzunun görünür hale gelmesi ihtimaline karşı geliştirilen kültürel tepkilerin görsel bir ifadesi olarak da okunabilir. Dolaylı biçimde, erkekliğin dönüşümüne dair kaygı, aynı zamanda cinsel normların çözülmesi yönündeki korkularla da iç içe geçmektedir.

---

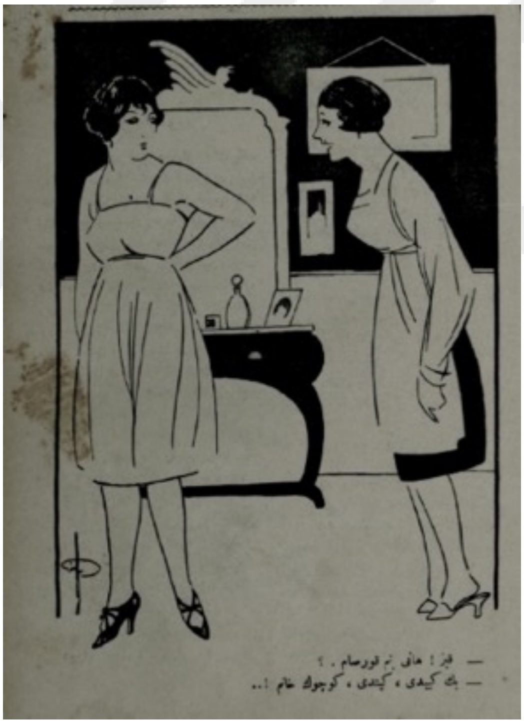
[793] Alan Duben, Cem Behar, İstanbul Haneleri’nde bu tabiri “bencil, sadık olmayan, evini ihmal eden kadın tipi için kullanır, Duben ve Behar, *İstanbul Haneleri...*, s. 114.



Şekil 437. Ayine, S. 38, 10 Mayıs 1338 [1922]
Bu gidişle gençlerimiz…
Birkaç sene sonra kadınlar tuvaletlerine itina edecekler…
Ablalarının çarşaflarını aşıracaklar… ve…
Sokağa çıkıp cinsi latife meydan okuyacaklar!...

13 Haziran 1922 tarihli *Ayine* dergisinde yayımlanan aşağıdaki başka bir karikatür, bir önceki sayıda yer alan aynanın karşısında makyaj yapan, ablasının çarşafını giyen genç erkek figürünün bir devamı niteliğindedir. Ancak bu kez mizah, uç bir gelecek tahayyülünden çıkıp ev içi gerçekliğe yaklaşır. Genç bir kadın korsesini ararken, hizmetçi kadından aldığı "Bey giydi gitti küçük hanım!" yanıtı, izleyiciyi hem şaşırtır hem güldürür. "Küçük hanım" hitabından anlaşıldığı kadarıyla, korsesi giyilen

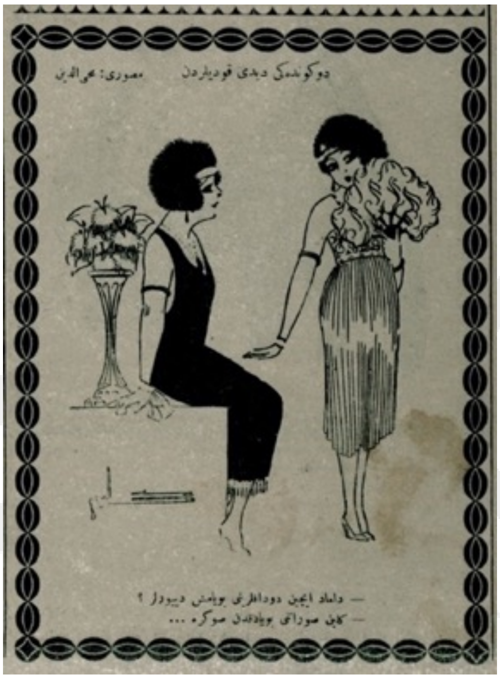
kadınla erkek muhtemelen kardeştir — tıpkı bir önceki karikatürde erkeklerin ablalarının kıyafetlerini “aşıracağının” ima edilmesi gibi. Buradaki hiciv, erkeğin kadınlara özgü bir iç giysiyi giymesinden değil, bunu doğal bir davranış gibi benimseyip evden çıkmasından kaynaklanır. Karikatür, o dönemde “züppelikle” özdeşleştirilen beden biçimlendirme ve dış görünüşe düşkünlük gibi eğilimleri erkeklik sınırları içinde sorunlu ve gülünç olarak konumlandırır. Korse gibi geleneksel olarak kadınlığa ait görülen bir giysi, şimdi erkek tarafından sahiplenilmekte ve gündelik hayatta kullanılmaktadır. Bu da yalnızca bireysel bir tuhaflık değil, daha büyük bir toplumsal dönüşümün ve norm kaymasının göstergesi olarak sunulur. Kadın ve erkek arasındaki ayrımın görünüm ve giyim üzerinden belirlenemez hale gelmesi, bu karikatürde de alttan alta “erkekliğin kaybı”na dair bir mizahi uyarıya dönüşür.


— قیز! هانی بنم قورصام.؟
— بك کیدی، کیتدی، کوچوك خانم!..

Şekil 438. Ayine, S. 43, 13 Haziran 1338 [1922]
- *Kız! Hani benim korsem?*
- *Bey giydi gitti küçük hanım!..*

5 Mart 1923 tarihli *Zümrüdüanka* dergisinde yayımlanan aşağıdaki karikatür, dönemin toplumsal cinsiyet normlarını hem kadın hem erkek üzerinden alaya alan çift yönlü bir hiciv örneğidir. “Düğündeki dedikodulardan” üst başlığıyla sunulan çizimde, biri oturan diğeri ayakta iki kadın figürü dedikodu ederken gösterilir. Diyalog ise şu şekildedir: “– Damat için dudaklarını boyamış diyorlar? – Gelin suratını boyadıktan sonra...” Bu kısa diyalog, modernleşme sürecinde kadınsı bakım ve süslenme

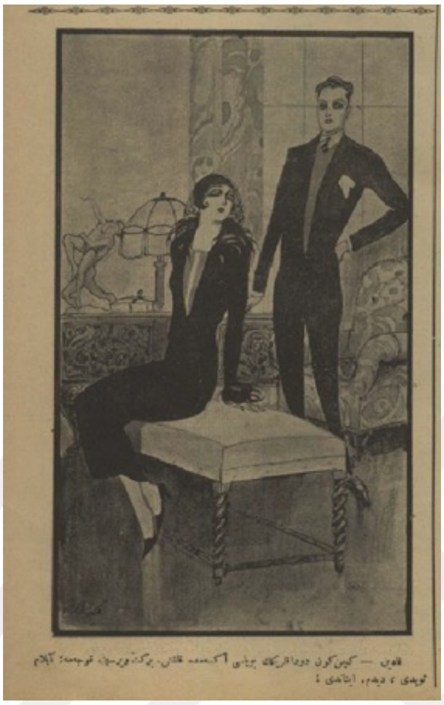
pratiklerinin erkekler tarafından da benimsenmeye başlamasına dair toplumda oluşan huzursuzluğu yansıtır. Karikatürde açıkça görünmese de metin üzerinden çizilen mizahi tablo, artık erkeklerin de düğün gibi kamusal törenlerde süslenmeye başladığını ve bu durumun alay konusu olduğunu ima eder. Buradaki hiciv, yalnızca erkeğin makyaj yapması değil, bu eylemin kadınlar arasında bile dedikoduya dönüşmesi üzerinden kurulur.


دوكوندەكی دیدی قودیلردن
مصوری: علاء الدین
— داماد ایچین دوداقلرینی بویامش دییورلر ؟
— كلین صوراتی بویادقدن صوكره ...

Şekil 439. Zümrüdüanka, S. 16, 5 Mart 1339 [1923]
Düğündeki dedikodulardan
- *Damat için dudaklarını boyamış diyorlar?*
- *Gelin suratını boyadıktan sonra…*

12 Ocak 1925 tarihli *Akbaba*'da yayınlanan karikatürde kadın erkeğe "Geçen gün dudaklarının boyası ensemde kalmış. Bereket versin kocama: ablam öptü, dedim. İnandı!" Bu karikatür, modernleşmenin yarattığı cinsiyet kaymalarını yalnızca görünüş düzeyinde değil, evlilik içi normlar ve mizah kalıpları üzerinden de ters yüz eder. Geleneksel olarak ruj lekesi, bir erkeğin başka bir kadınla yakınlığını ele veren "kanıt" olarak kodlanırken, bu karikatürde roller tamamen değişmiştir: Ruj izi kadının ensesinde bulunur ve kadın da bunu gizlemek için kocasına "ablam öptü" diyerek kolaylıkla bir bahane üretir. Buradaki mizah yalnızca erkeğin makyaj yapan, kadınsılaşmış bir figür olarak çizilmesinden değil, aynı zamanda ruj lekesi klişesinin kadın lehine çevrilmesinden doğar. Karikatür, toplumsal normların kadınları bu tür durumlarda daha inandırıcı bir konuma yerleştirdiği gerçeğini hicveder: Bir erkeğin

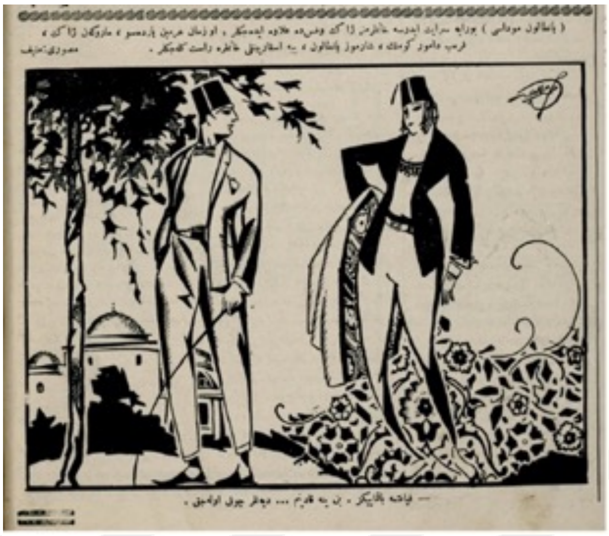
üzerindeki ruj lekesi şüphe yaratırken, bir kadının başka bir kadın tarafından öpülmüş olması toplumsal olarak “makul” bulunabilir. Böylece karikatür, modern kentsel yaşamın yalnızca erkekliği değil, evlilik içi doğruluk/aldatma senaryolarını bile cinsiyet üzerinden yeniden şekillendirdiğini zekice hicveder.



Şekil 440. Akbaba, S. 220, 12 Kanunusani 1341 [1925]
Kadın – Geçen gün dudaklarının boyası ensemde kalmış. Bereket versin kocama: ablam öptü, dedim. İnandı!

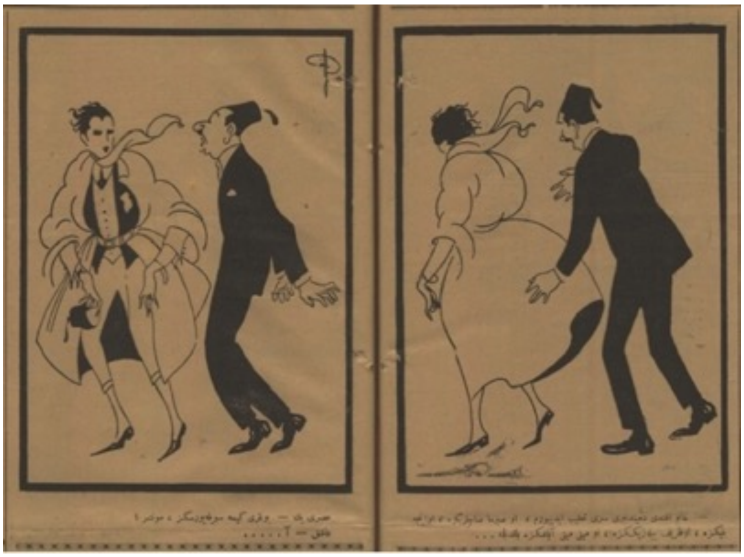
28 Eylül 1922 tarihli *Aydede* dergisinde yayımlanan başka bir karikatür, kadınların pantolon giymeye başlaması ihtimaline karşı geliştirilen alaycı bir gelecek senaryosunu konu edinir. O dönemde Avrupa’da yaygınlaşan kadın pantolonu modasının Osmanlı toplumuna da sirayet edeceği düşüncesi, burada hiciv yoluyla görselleştirilmiştir. Çizimde, fes, ceket ve pantolon giymiş bir kadın figürü neredeyse tamamen erkek gibi görünmektedir; yalnızca uzun saçları onun kadın olduğunu ele verir. Karşısında ise papyonlu, modern giyimli bir erkek yer alır. Kadının ona yönelmiş bakışı, romantik bir ilgiyi ima eder. Alt metinde yer alan “Kıyafetime bakmayınız. Ben yine kadınım…” ifadesi ise, kadının erkek gibi giyinmesinin onun cinsiyet kimliğini ya da arzu yönünü değiştirmediğini vurgular. Bu yönüyle karikatür, bir önceki karikatürdeki gibi cinsel yönelimin kayması korkusunu değil, yalnızca kadınların giyim tarzlarının erkekleşmesiyle toplumsal rollerin bulanıklaşacağı endişesini işler. Kadın görünümünün değişmesi, erkeklik algısını da sarsmakta; ancak bu dönüşüm,

heteronormatif düzeni tehdit eden bir arzusal karışmaya değil, daha çok “kadını artık dışarıdan tanıyamayacağız” şeklindeki bir kafa karışıklığına işaret etmektedir.



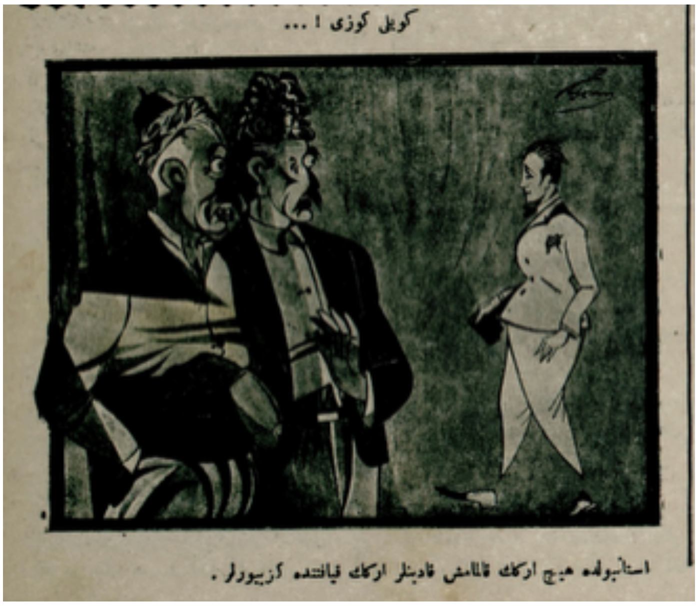
Şekil 441. Aydede, S. 78, 28 Eylül 1338 [1922]
(Pantolon modası) buraya sirayet ederse hanımlarımız jaket ve fes de ilave edecekler, o zaman hermin pardösü, maroken jaket, krep damör gömlek, şarmoz pantolon, bebe iskarpinli hanımlara rast gelecekler.
”Kıyafetime bakmayınız. Ben yine kadınım…” diyenler çok olacak.

Akbaba’da yayınlanan 17 Aralık 1923 tarihli karikatürde bir adam kadın zannettiği bir adamın peşinden giderek ona laf atar; “– Hanımefendi deminden beri sizi takip ediyorum, o sırma saçlarınıza, o ince belinize, o zarif bileklerinize, o mini mini ayağınıza baktıkça…” Bu karikatürde mizah, modern kentli erkekliğin görsel bir yanılsamaya sebep olacak düzeyde feminen görünmesi üzerinden kurulur. Sokakta gördüğü figürü “hanımefendi” sanarak ona seslenen erkek, bakışını “sırma saç, ince bel, zarif bilek, mini ayak” gibi tamamen kadınsı arzu kodları üzerinden şekillendirir. Ancak figür arkasını döndüğünde bunun “asri bir bey” olduğu anlaşılır ve âşık, cümlesini tamamlayamaz, kalakalır. Burada mizah yanlış kişiye laf atmanın komikliğinde değil, eril bakışın güvenebileceği görsel göstergelerin çökmüş olmasında yatar. Modern erkeğin saç, beden ve kıyafet tasviri, neredeyse “flapper” kadın tipiyle aynı düzeydedir. Batılılaşmış kadın bedeninin fetişleştirilmesi, bu kez erkeğin üzerine taşınmış; kadın için kurulmuş arzu dili, erkeğe yönelmiştir. Adamın kekelemesi, yalnızca utancın ve şaşkınlığın değil, aynı zamanda modern kentte artık kimden hoşlandığını bilememeye dair bir kaygının ifadesi olarak da okunabilir.



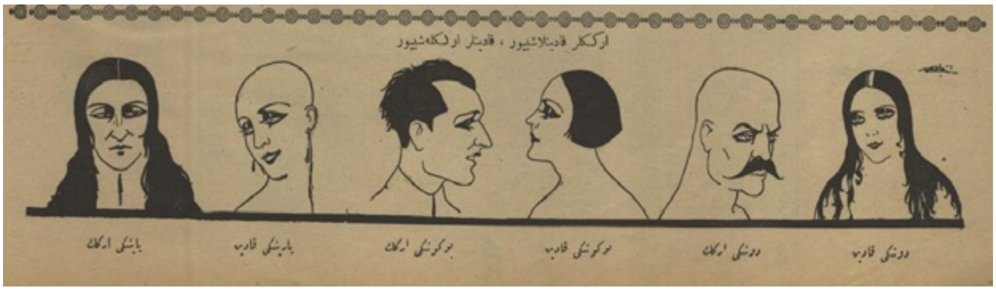
Şekil 442. Akbaba, S. 108, 17 Kanunuevvel 1339 [1923]
– Hanımefendi deminden beri sizi takip ediyorum, o sırma saçlarınıza, o ince belinize, o zarif bileklerinize, o mini mini ayağınıza baktıkça…
Asri Bey – Bunları kime söylüyorsunuz monşer?
Aşık – A…..

Zümrüdüanka’da 16 Ekim 1924’te yayımlanan benzer bir karikatürde iki taşralı erkek, yoldan geçen modern bir erkeğe bakarak “İstanbul’da hiç erkek kalmamış, kadınlar erkek kıyafetinde geziyorlar” der. Oysa gördükleri kişi erkektir; gövdesi bele oturan ceketiyle, belirgin kalça ve göğüs hattıyla kadın silueti çağrıştırmaktadır. Burada mizah, kent–taşra bakış farkı üzerinden kurulur: taşralı göz, İstanbul’un modern erkeğini artık erkek olarak tanıyamamaktadır. Modernliğin şehirde ürettiği yeni erkek tipi, taşra için “kadınlaşmış” görünür; dolayısıyla cinsiyet krizi, aynı zamanda bir kültürler arası mesafe olarak da sahnelenir. Köylülerin ağzından söylenen “hiç erkek kalmamış” cümlesi, yalnızca bir abartı değil, geleneksel erkeklik modellerinin gözden kaybolduğu algısını yansıtır. Milli erkekliğin kent modernliği içinde aşınmaya uğradığına dair ironik bir uyarı gibidir.


كويلى كوزى !...
استانبولده هيچ ارككـ قالمامش قادينلر ارككـ قيافتنده كزيورلر .

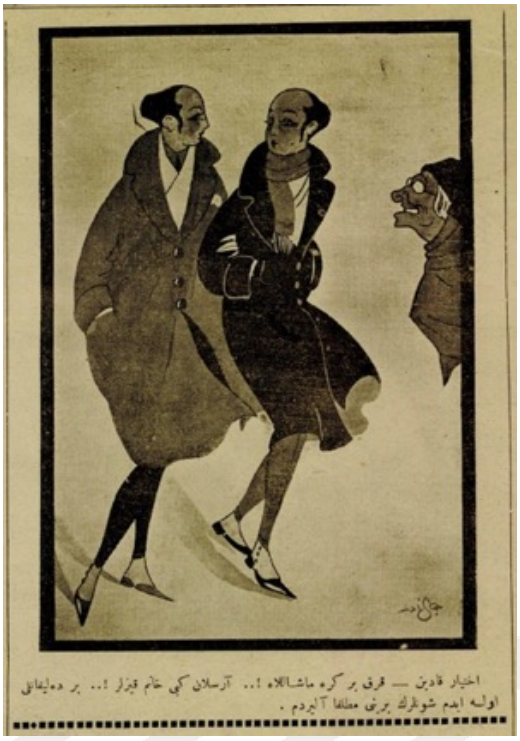
Şekil 443. Zümrüdüanka, S. 185, 16 Teşrinievvel 1340 [1924]
Köylü Gözü!...
İstanbul'da hiç erkek kalmamış kadınlar erkek kıyafetinde geziyorlar.

1 Ocak 1925 tarihli Akbaba'da yayınlanan karikatür, önceki örneklerde tek tek sahnelenen kadınsı erkek ve erkeksi kadın figürlerini bu kez zaman ekseninde ele alır ve adeta bir "cinsiyet evrimi" şeması çizer. Sağdan sola ilerleyen dizide, "dünkü kadın" uzun saçlı, ağırbaşlı ve geleneksel çizilirken; "dünkü erkek" kel, pala bıyıklı ve otoriter bir profil sunar. Ortadaki "bugünkü" ikilisi ise birbirine yaklaşmıştır: kadın kısa saçlı, erkekse hafif uzun saç ve bıyıksız haliyle kadın figürüne oldukça benzemektedir. En soldaki "yarınki" sahnesinde ise roller tamamen tersine dönmüştür: erkek, dünün kadını gibi uzun saçlı ve bıyıksızdır; kadın ise kel bir yüzle erkek gibi çizilmiştir. Geçmiş, şimdi ve gelecek, cinsiyet rolleri ekseninde dramatik bir kopuş olarak kurulmuştur. Yarının kadınları erkek gibi kel, erkekleri ise kadın gibi saçlıdır; yani "doğa" tersine dönmüştür. Bu temsil, yalnızca o günün kaygılarını resmetmekle kalmaz, aynı zamanda Cumhuriyet'in erken yıllarında giyim, saç, beden bakımı ve ev içi roller etrafında sürecek daha geniş tartışmaların da versiyonu niteliğindedir.



Şekil 444. Akbaba, S. 217, 1 Kanunusani 1341 [1925]
Erkekler kadınlaşıyor, kadınlar erkekleşiyor
Sağ baştan: “*Dünkü kadın”, “Dünkü erkek”, “Bugünkü kadın”, “Bugünkün erkek”, “Yarınki kadın”, “Yarınki erkek*”

1925 tarihli *Zümrüdüanka* karikatürü, modernleşme sürecinin cinsiyet temsillerinde yarattığı dönüşümü hem şehirli genç erkek figürü hem de toplumsal bakışın konumu (yaşlı kadın) üzerinden ironik bir mizansen içinde kurar. Görselde kol kola girerek sokakta yürüyen iki modern erkek, şık paltoları, dar paçalı pantolonları, özenli saç biçimleri ve zarif yürüyüşleriyle dönemin “asri kadın” siluetini hatırlatacak biçimde çizilmiştir. Bedenlerin kavisli duruşu, topuklu ayakkabıyı çağrıştıran ince tabanlı ayakkabılar ve hafifçe öne doğru eğik, inceltilmiş yüz hatları, bu erkek figürlerini neredeyse “modern genç kadın” kalıbına yerleştirmektedir. Bu iki erkek figürünün karşısına yerleştirilen yaşlı kadın ise, toplumsal hafızanın ve geleneksel normların temsilcisidir. Onları gördüğünde “Aslan gibi hanım kızlar!” diyerek hayranlık duyar; hatta “Bir delikanlı olsaydım şunların birini mutlaka alırdım” ifadesiyle, modern erkekleri potansiyel gelin adayı olarak tahayyül eder. Burada mizahın odak noktasını yalnızca yaşlı kadının yanılgısı değil, modern genç erkek bedeninin artık kadınlıkla karıştırılacak ölçüde dönüşmüş olması oluşturur.


اختيار قادين — قرق بر كره ماشالله !.. آرسلان كبي خانم قيزلر !.. بر دليقانلى
اولسه ايدم شونلرك برينى مطلقا آليردم .

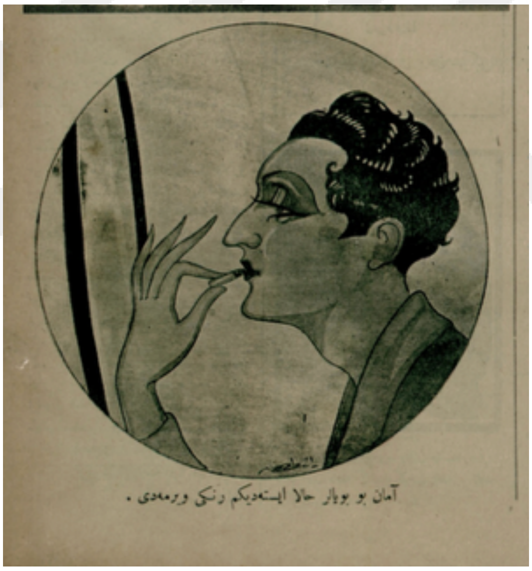
Şekil 445. Zümrüdüanka, S. 213, 2 Şubat 1341 [1925]
İhtiyar Kadın – Kırkbir kere maşallah!... Arslan gibi hanım kızlar!... Bir delikanlı olsaydım şunların birini mutlaka alırdım.

Karikatürün en kritik noktalarından biri, iki genç erkeğin İstanbul sokaklarında kol kola gezmesidir. Bu hem şehirde modern gezinti kültürünü, hem de bu kültürün erkekler tarafından “kadınsı incelikle” icra edilmesini yansıtır. Flanör[794] figürü, artık flapper’ın estetiğini taşımaktadır. Bu dönüşüm: bedenin incelmesi, yürüyüşün zarifleştirilmesi, giysi siluetinin bedene yapışması, saçın “moda”ya uygun biçimde düzenlenmesi gibi göstergeler üzerinden açığa çıkar. Bu estetik, dönemin muhafazakâr ve orta sınıf kitlelerinde erkekliğin “tehlikede olduğu” algısını üretir; karikatür tam da bu korkuyu abartarak hicveder.

Benzer bir estetik dil ve cinsiyet kurgusu, aynı derginin 23 Nisan 1925 tarihli sayısında yayımlanan bir diğer karikatürde bu kez kamusal alandan özel alana taşınarak, yine radikal bir biçimde karşımıza çıkar. Bu görselde doğrudan erkeğin kendi yüzüne uyguladığı müdahale, yani makyaj eylemi hicvedilir. Görselde, profilden çizilen erkek figürü; dalgalı ve özenli saçı, ince alınmış kaşları ve dudaklarına götürdüğü ruj ile "efemine züppe" tipinin görsel karşılığıdır. Özellikle figürün elini tutuş biçimi dönemin karikatürlerinde kadınlara atfedilen "kırıtma" ve zarafet jestlerinin erkek bedenine birebir kopyalanmasıdır. Karikatürün altındaki "Aman bu boyalar hala istediğim rengi vermedi" ifadesi, erkek figürünün kaygısını geleneksel erkeklik değerlerinden (güç, otorite) tamamen koparıp, estetik bir tatminsizliğe ve dış görünüş odaklı bir narsisizme indirger. Burada mizah, erkeğin sadece kadın gibi giyinmesinden değil; güzelleşme, boyanma ve beğenilme arzusunu bir kadın edasıyla içselleştirmesinden doğar. Boya artık sadece kadının değil, modernleşen erkeğin de kimlik inşasındaki temel araçlardan biri haline gelmiştir.

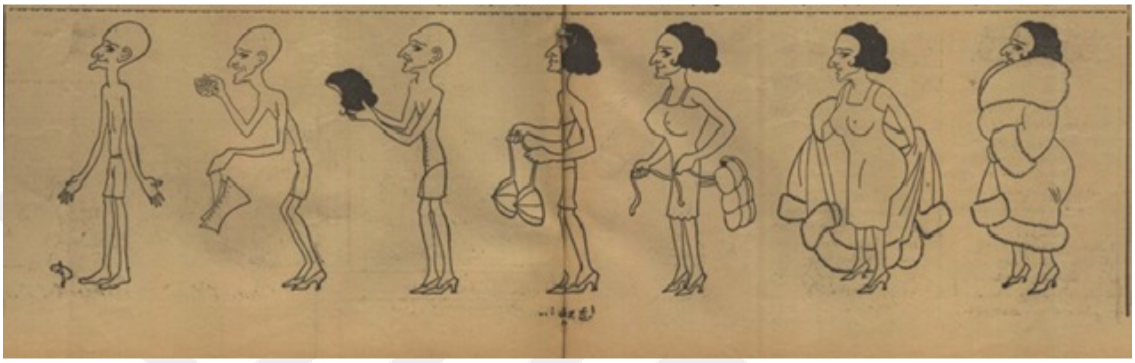
---

[794] *Fr. Flâneur,* 19. yüzyıl Paris’inde ortaya çıkan, modern kentin sokaklarını amaçsızca dolaşan, kalabalıkları gözlemleyen, şehir hayatının anonim akışı içinde “seyirci-özne” olarak konumlanan erkek kent gezgini tipi. Kavram özellikle Charles Baudelaire ve Walter Benjamin’in çalışmalarında modernite, bireysellik ve kent deneyimi bağlamında merkezi bir figür hâline gelmiştir. Bkz. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne,* 1863; Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge, 1999; ayrıca bkz. Sevan Nişanyan, *Nişanyan Sözlük*, “flanör” maddesi. (Çevrimiçi) https://www.nisanyansozluk.com/kelime/flan%C3%B6r Erişim Tarihi: 29 Temmuz 2025.


آمان بو بويالر حالا ایسته‌دیکم رنکی ورمه‌دی .

Şekil 446. Zümrüdüanka, S. 224 – 23 Nisan 1925
Aman bu boyalar hala istediğim rengi vermedi.

Akbaba'da 1926 tarihli "İç yüzü!.." adlı karikatür, modern şehirli kadının dış görünüşünün aslında bütünüyle yapay bir inşadan ibaret olduğuna dair muhafazakâr bir söylemi aşırılaştırarak hicveder. Sağdan sola okunan ardışık dizilim, adeta bir "dönüşüm şeması" gibi kurgulanmıştır. İlk görülen figür, dönemin flapper estetiğini taşıyan, modern, dolgun hatlı, kürklü, bakımlı bir şehirli kadın siluetidir. Ard arda gelen kareler boyunca bu figürün üzerinde bulunan unsurlar tek tek çıkarılır ve her parçanın kaldırılmasıyla beden "iç yüzüne" doğru açılır. Kürk çıkar, kalça dolgusu çıkar, korseli elbise ve aksesuarlar çıkar, sütyen ve tüm estetik destekler çıkar, peruk çıkar, topuklu ayakkabı çıkar ve en son karede geriye, çelimsiz, çarpık bacaklı, saçsız, bir erkek beden kalır. Bu çizim, modern kadın bedeninin “doğal” değil “kurulmuş” bir beden olduğunu ileri süren erken eleştirinin keskin örneklerinden biridir. Karikatürün provoke eden tarafı, bu dönüşümün bir erkek üzerinden gösterilmiş olmasıdır. Yani ortaya çıkan “modern kadın” aslında bir erkeğin takviyelerle yarattığı yapay bir kılıktan ibarettir. Böylece hem kadınlığın yapaylaşması hem erkekliğin dönüşümü aynı şemada buluşur.



Şekil 447. Akbaba, S. 332, 8 Şubat 1926
“İç yüzü!..”

Karikatür, Judith Butler’ın toplumsal cinsiyetin performatif doğasına[795] dair kuramının çok erken bir sezgisel karşılığını verir: Kadınlık, takılıp çıkarılabilen şeylerin toplamıdır. Ancak bu temsil yalnızca nötr bir “yapaylık” tespiti değil, aynı zamanda derin bir “mizojinik (kadın düşmanı)” söylemle eklemlenir. Modern kadının dış görünüşü altından çelimsiz bir erkek bedeninin çıkması, “asri kadın” imgesinin bir “aldatmaca” olduğu yönündeki ataerkil korkuyu besler. Burada kadın bedeni, erkeği görsel illüzyonlarla kandıran, güvenilmez ve “iç yüzü” karanlık bir inşa olarak sunularak; modernleşen kadına yönelik duyulan toplumsal güvensizlik, bedensel bir sahtekarlık üzerinden meşrulaştırılır.

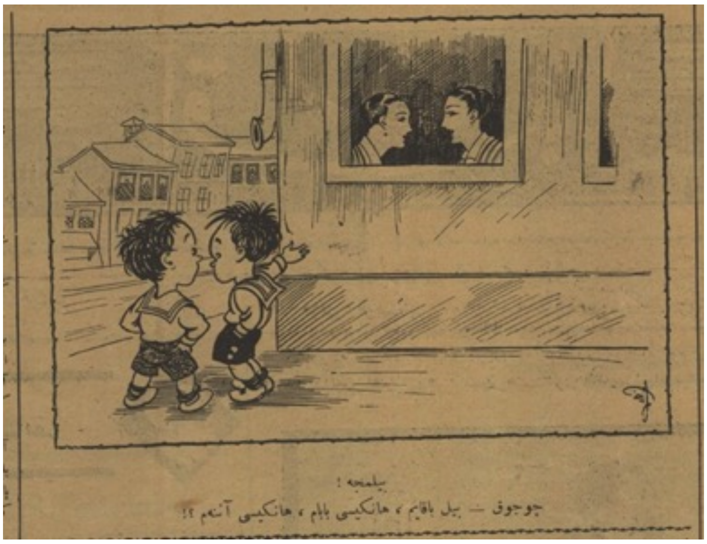
---

[795] Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution" (1988) başlıklı makalesinde, toplumsal cinsiyetin biyolojik bir gerçekliğin dışavurumu değil; bedensel jestlerin, hareketlerin ve tarzların zaman içinde "stilize edilmiş bir tekrarı" (stylized repetition of acts) yoluyla inşa edilen performatif bir süreç olduğunu savunur. Butler’a göre cinsiyet, kişinin sahip olduğu sabit bir öz (töz) değil; normatif baskılar altında sürekli tekrarlanan eylemlerle yaratılan ve sürdürülen bir yanılsamadır. Bkz. Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4, 1988, s. 519 -531. Ayrıca konuyla ilgili daha kapsamlı bir tartışma ve "parodi/taklit" kavramı üzerinden cinsiyetin inşası hakkında bkz. Judith Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.

1920'lerin İstanbul mizah basını, modern kadınlığı bir rol, kostüm, sahne performansı olarak görmektedir. Modern kadınlığın yapaylığı erkek üzerinden görünür kılınarak daha çarpıcı hale getirilmiştir. Karikatür yalnızca cinsiyet rolleriyle değil, tüketim kültürüyle de ilgilidir. 1920'lerin ortasında İstanbul'da moda, kozmetik ve hazır giyim ürünleri hızla yaygınlaşmış; özellikle şehirli kadın figürü bu yeni tüketim rejiminin merkezine yerleşmiştir.

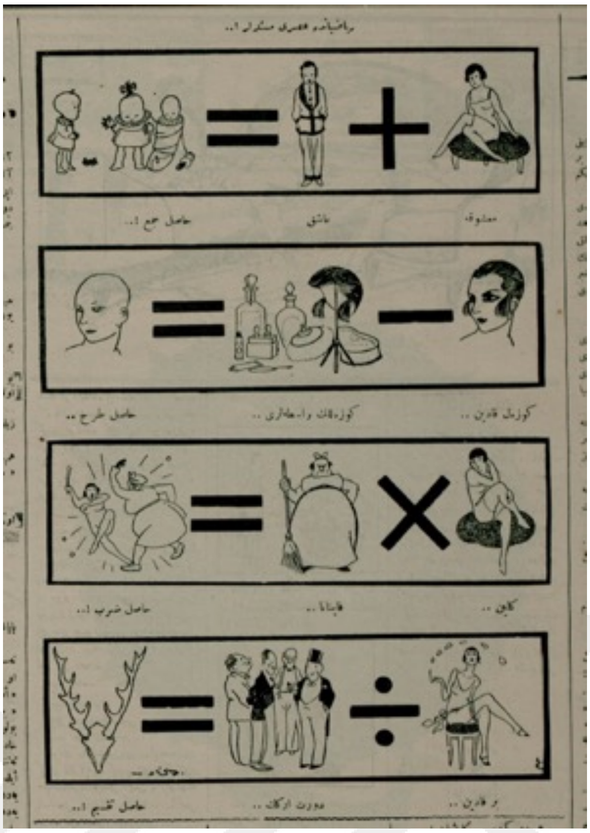
Kürk, şık çanta, peruk, makyaj gibi nesneler burjuva modernliğinin statü simgeleridir. "İç yüzü!.." karikatürü, 1920'lerin ortasında toplumsal cinsiyet rollerinin çözülmesi, modern kadınlığın yapaylaşması ve erkekliğin zayıflaması yönündeki kaygıları tek bir beden üzerinden anlatan en yoğun örneklerden biridir.

17 Mayıs 1928 tarihli *Akbaba*'da yayınlanan "Bilmece!" adlı karikatür, modern şehir yaşamının kadın ve erkek görünüşlerini birbirine giderek daha çok benzetmesi üzerinden kurduğu mizahı çocuk bakışıyla yoğunlaştırır. Pencere içindeki figürler, saç modeli, yüz hatları ve giyim biçimi bakımından birbirine o kadar benzer çizilmiştir ki, evin önünde duran iki çocuktan biri arkadaşına dönerek "Bil bakalım hangisi babam, hangisi annem?" diye sorar. Çizim, yalnızca dış görünüşteki modernleşme eğilimlerinin yarattığı cinsiyetsizleşme kaygısını yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda bu değişimin artık yetişkinler arasında değil, çocukların bile fark edebileceği bir belirsizlik yarattığını ima eder. Böylece karikatür, 1920'lerin sonunda toplumsal cinsiyet farklarının görünüş üzerinden ayırt edilemez hale geldiği yönündeki muhafazakâr endişeyi, masum bir bilmece formunda hicve dönüştürür.


بيلمجه !
چوجوق — بيل باقالم ، هانكيسى بابام ، هانكيسى آننم ؟!

Şekil 448. Akbaba, S. 567, 17 Mayıs 1928
Bilmece!
Çocuk – Bil bakalım hangisi babam, hangisi annem?!

"Riyaziyatta Asri Meseleler" adlı son karikatür ise dört matematik işlemini kullanarak modernleşme sürecinde kadın-erkek ilişkilerinin, aile yapısının ve toplumsal cinsiyet normlarının nasıl dönüştüğünü ironik bir "modern yaşam formülü"ne dönüştürür. *Toplama* işleminde sevgili–aşk–çocuk denklemi, çekirdek aile idealini formülleştirir; heteronormatif düzenin arzu edilen sonucu çocuklu aile olarak gösterilir. *Çıkarma* işleminde ise "güzel kadın – güzellik vasıtaları" denkleminden geriye çıkan figür, peruksuz, makyajsız, neredeyse cinsiyetsiz bir beden olarak çizilir; bu, güzelliğin artık doğal değil, tamamen yapay ve performatif olduğuna dair bir eleştiridir. *Çarpma* işleminde modern gelin ile geleneksel kaynana arasındaki çatışma, asri yaşam tarzı ile eski aile düzeninin çarpışmasını temsil eder: bir yanda bacak bacak üstüne atarak oturan, modern kıyafetli, gevşek beden dilli genç kadın; diğer yanda elinde süpürge ve terlikle "terbiyeye çalışan" geleneksel otorite figürü kaynana. Son olarak *bölme* işleminde bacak bacak üstüne atmış, sigara içen "modern kadın", dört modern giyimli, fraklı, şapkalı erkeğe bölündüğünde sonuç olarak yalnızca kocaman bir "boynuz" çıkar. Bu, modern kadının çoklu erkek ilgisiyle ilişkilendirilmesi ve "ahlaki gevşeme" kaynağı olarak kodlanması anlamına gelir. Böylece dört işlem, modernleşmenin ürettiği yeni kadın/yeni erkek imgesine dair kaygıları —yapay güzellik, cinsiyetsizleşme, otorite çatışması, sadakatin çözülmesi— tek bir görsel kompozisyonda toplar ve 1920'lerin muhafazakâr eleştirisini matematiksel bir mizah kurgusuna dönüştürür.


رياضياتده عصيان مسئله‌لر !..
معشوقه
عاشق
حاصل جمع !..
گوزل قادين ..
گوزللك واسطه‌لری ..
حاصل طرح !..
كلين ..
قاينانا ..
حاصل ضرب !..
بر قادين ..
دورت ارككك ..
حاصل تقسيم !..

Şekil 449. Papağan, S. 139, 30 Haziran 1926
Riyaziyatta asi meseleler
Maşuka + Aşk =Hasıl-ı cem!..
Güzel kadın – Güzellik vasıtaları = Hasıl-ı tarh..
Gelin x Kaynana = Hasıl-ı darp!..
Bir kadın / Dört Erkek = Hasıl-ı taksi!..

Osmanlı'nın son devrinden Cumhuriyet'in ilk yıllarına uzanan süreçte modernlik, kadınlık ve erkeklik sınırlarını belirsizleştirerek hem "komik" hem de "korkutucu" bulunan yeni tipler ortaya çıkardı. Mizah basını, "kadınsı erkek" ve "erkeksi kadın" tiplemeleri üzerinden bu dönüşümü hem eleştirel hem mizahi bir üslupla yansıtmıştır. Karikatürlere yansıyan bu imgeler, bir yandan gülmece unsuru olsa da öte yandan önemli bir ahlaki kaygıyı da göstermektedir. Geleneksel cinsiyet düzeninin çözülmesi, toplumun "temel direklerinin" de sarsılması demekti. Bu nedenle, mizahçıların kalemi güldürürken aynı anda "toplumsal cinsiyetin bulanıklaşması" olgusunu bir "ibret" hikayesine dönüştürdü. Böylece "Asri Beyler" ve "Asri Hanımlar"ın gülünç maceraları, esasında modernleşmenin yarattığı kültürel gerilimlerin anlatıları haline gelmiştir.

Karikatürlerde görselleştirilen bu cinsiyet konusu, dönemin popüler süreli yayınlarında yapılan anketler aracılığıyla metinsel düzlemde de karşılık bulur. Nitekim

1925 yılında *Resimli Perşembe* dergisinin düzenlediği "Erkek Olsaydınız Ne Yapardınız?" ve "Kadın Olsaydınız Ne Yapardınız?" başlıklı anketlere verilen cevaplar, karikatürlerde hicvedilen "cinsiyet krizi"nin toplumsal tahayyüldeki izdüşümlerini somut biçimde görünür kılar.[796]

Karikatürlerde "kadınsılaşan", dış görünüşe ve süse düşkün biçimde temsil edilen erkek figürü, ankete cevap veren erkek okurların zihniyet dünyasında da benzer bir yankı bulur. "Kadın olsaydınız ne yapardınız?" sorusuna verilen cevaplarda erkeklerin önemli bir bölümü, kadınlığı toplumsal ya da mesleki bir kimlikten ziyade, bütünüyle estetik ve hedonist bir "performans alanı" olarak kurgular. İpekli çoraplar giymek, pudralanmak, dans etmek gibi eylemlerin öne çıkarılması; kadınlığın "görünmek", "süslenmek" ve "tüketmek" ekseninde tanımlandığını gösterir. Örneğin İzmit'ten Tal'at Tuğrul'un, kadın olduğu takdirde güzelliğini bir silah gibi kullanarak erkekleri "tuzağına düşürüp intikam alacağını" belirtmesi veya İzmir'den Atıf Tevfik'in evleneceği erkeği "kendisine oyuncak edip kılıbıklaştırma" arzusunu dile getirmesi, bu bölümde ele alınan karikatürlerdeki eleştirel söylemle örtüşmektedir.[797] Özellikle erkeğin aynada makyaj yaptığı sahneler ya da "İç Yüzü" karikatüründe olduğu gibi, modern kadınlığın yapay biçimde inşa edilmiş bir beden olarak sunulması, bu zihniyetin görsel karşılığını oluşturur. Erkek okur cevapları, bu "yapay kadınlık" rolüne yönelik —ve hatta erkeği tahakküm altına alan o dişil iktidara yönelik— gizli bir merak ve arzu ihtimalinin, mizah dili içinde açıkça görünür kılındığını düşündürmektedir.

Buna karşılık kadınların "Erkek olsaydınız ne yapardınız?" sorusuna verdikleri cevaplar, karikatürlerde karşılaşılan "erkekleşen" ya da kamusal alanda özgürleşen kadın imgesini tamamlayıcı niteliktedir. Pantolon giyen, saçlarını kısaltan ve sokakta serbestçe dolaşan kadın figürü, ankette "hürriyet" talebiyle karşılık bulur. Kadın okuyucuların çoğu, erkek olsalardı seyahat edeceklerini, geceleri özgürce dışarı çıkabileceklerini ve kendi geçimlerini sağlayacaklarını belirtir. Kadıköy'den Zeliha

---

[796] Bkz. Fatmagül Demirel, *Cumhuriyet Kurulurken Hayaller ve Umutlar*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 115. Demirel, erken Cumhuriyet döneminde (1925–1928) popüler haftalık ve aylık magazin dergilerinde yayımlanan anketleri ve okuyucu mektuplarını inceleyerek, yeni rejimin topluma benimsetilmeye çalışılan değerlerinin —özellikle evlilik, kadınlık, namus, gençlik, din ve Türklük gibi başlıklar etrafında— gündelik hayatta nasıl karşılık bulduğunu ortaya koyar. Çalışma, bu anketleri devlet politikalarının doğrudan yansıması olarak değil, şehirli ve okuryazar kesimlerin hayal, umut, kaygı ve beklentilerini görünür kılan bir kamusal ifade alanı olarak ele alır.

[797] Fatmagül Demirel, *Cumhuriyet Kurulurken*…, 138, 146

Hanım'ın, kadınların durumunu "altın kafese konan kuş" metaforuyla açıklarken; başka bir kadın okurun ise erkeklerden çok fenalık gördüğünü belirterek "ben de erkek olsaydım onlar gibi davranacaktım" sözleriyle yazısını bitirmesi, karikatürlerdeki kılık değiştirme eyleminin yalnızca bir moda hevesi değil, derinden hissedilen bir özgürleşme ve güç sahibi olma arzusuna işaret ettiğini açıkça ortaya koyar. Bu cevaplar, aynı dönemde basında yer bulan ve cinsiyet değiştirerek erkek olduğu aktarılan kadın vakalarının da gösterdiği üzere, kadınlar açısından erkekliğin yalnızca bir kılık ya da görünüm değil, doğrudan iktidar ve dokunulmazlık alanı olarak tahayyül edildiğini ortaya koyar; nitekim bir kadın okurun "Ah gözü çıkası tabiat beni de Cemile Hanım iken Cemil Bey yapsa ne olurdu?" ifadesi, bu arzunun en çarpıcı ve doğrudan dile getirilişidir.[798]

Sonuç olarak 1920'lerin mizah basını ile bu anket metinleri birlikte okunduğunda, "modernliğin cinsiyet krizi"nin çift yönlü işlediği görülür: Kadınlar erkekliği özgürlük ve hareketlilik üzerinden tahayyül ederken, erkekler kadınlığı süs, aylaklık ve estetik iktidar alanı olarak hayal etmektedir. Karikatüristlerin çizgilerinde kimi zaman bir "kıyamet alameti" gibi sunulan bu cinsiyet geçişkenliği, dönemin bireyleri için modernliğin sunduğu yeni kimlik imkânlarının —ve bu imkânların sınırlarının— sorgulandığı bir tür toplumsal laboratuvar işlevi görmüştür. Böylece "kadınsı erkek" ve "erkeksi kadın" figürleri, yalnızca gülmece unsuru değil, modernleşmenin yarattığı kültürel gerilimlerin yoğunlaştığı simgesel anlatılar haline gelir.

5.8 Modernleşen Eğitim Sisteminin Çelişkili Temsilleri

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında eğitim düzeni, Osmanlı'dan devralınan çok parçalı ve işlevsiz bir yapının mirasını taşımaktaydı. Nüfusun yaklaşık on iki milyona ulaştığı 1923'te okur-yazar sayısı bir milyonu bile bulmuyor; özellikle kadınlarda okuryazarlık oranı yüzde iki civarında seyrediyordu.[799]

---

[798] Fatmagül Demirel, *Cumhuriyet Kurulurken…*,121-127.

[799] Ülkede 4.884 ilkokulda 341.941 öğrenci, 72 ortaokulda 5.905 öğrenci, 23 lisede 1.241 öğrenci öğrenim görmekteydi; toplamdaki okullaşma oranı yüzde üç düzeyindeydi. Öğretmen kadrosu da benzer biçimde zayıftı: yaklaşık 12 bin öğretmenin yalnızca üç-dört bini modern öğretmen okulu mezunuydu; geri kalanlar medrese kökenli ya da ilköğretim düzeyinde eğitim almış kimselerden oluşuyordu. Necdet Sakaoğlu, *Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s. 21

Bu tablo, Cumhuriyet kadroları tarafından yalnızca bir “eksiklik” değil, aynı zamanda yeni toplumu yaratmak için çok önemli bir konuydu. Osmanlı modernleşmesi esasen devleti kurtarmaya dönük fonksiyonel bir eğitim yaklaşımı taşımış; yeni bireyi yaratmak yerine memur, asker ve teknisyen yetiştirmeyi amaçlamıştı. Cumhuriyet ise bunun aksine, ilk kez “devleti kurtarmaktan devleti kurmaya” yönelen bir eğitim felsefesi benimsedi. Bu nedenle eğitim, yalnızca teknik bir alan değil, inkılapların ruhunu topluma işleyecek temel ideolojik aygıt haline geldi. Modern eğitimin inşasında akılcılık, bilimsellik, laiklik ve vatandaşlık bilinci başat ilkelerdi.[800]

Bu ideolojik dönüşümün hukuki temeli, 3 Mart 1924’te, halifeliğin ve Şer’iye ve Evkaf Vekâleti’nin kaldırılması ile birlikte 430 sayılı *Tevhid-i Tedrisat Kanunu* kabul edilmesiyle atıldı. Vasıf Çınar ve arkadaşlarının sunduğu gerekçede, Tanzimat’tan beri süregelen “iki türlü eğitimle iki tip insan yetişmesi”nin toplumsal bütünlüğü tehdit ettiği belirtiliyor, öğretim birliği sağlanmadıkça “milletin duygu ve düşünce bakımından birlik ve bütünlüğe kavuşamayacağı” savunuluyordu. Kanunla, Türkiye dahilindeki bütün “müessesat-ı ilmiye ve tedrisiye” Maarif Vekâleti’ne bağlanıyor; Şer’iye Vekâleti ya da vakıflar tarafından idare olunan bütün medreseler, askeri, rüştiye ve idadiler ile Darüleytamlar maarif bütçesine ve örgütüne devrediliyordu. Dördüncü madde ile Darülfünun bünyesinde bir İlahiyat Fakültesi’nin ve din hizmetleri için imam-hatip mekteplerinin açılması öngörülüyor; böylece geleneksel dini eğitim, modern üniversite sistemi içinde yeniden düzenleniyordu.[801]

Karikatürlerde *Tevhid-i Tedrisat* yalnızca hukuksal bir düzenleme değil, aynı zamanda bedenler, mekânlar ve gündelik pratikler üzerinden tartışılan bir kültürel kırılma olarak temsil edilir. Bu çerçevede, 1920’lerin mizah dergilerinde eğitim temalı karikatürler, erken Cumhuriyet’in milli–laik eğitim projesi ile toplumsal cinsiyet rejimi arasındaki kesişimi izleyebileceğimiz görsel belgeler sunar. Kız ve erkek öğrencilerin aynı sıralarda, aynı müfredat altında buluşması yalnızca öğretim birliğinin teknik bir sonucu değil; kadınların kamusal alandaki varlığının genişlemesi, gençliğin bedenlerinin yeni disiplin içinde yeniden tanımlanması anlamına gelir. Aşağıda incelenecek karikatürler, *Tevhid-i Tedrisat*’ın kağıt üzerindeki hükümlerinin, gündelik hayatta ve popüler kültürde nasıl tahayyül edildiğini, desteklendiğini ya da sorgulandığını mizahi örneklerle göstermektedir.

---

[800] Bkz. B. Mehmet Bozaslan ve Emel Çokoğulları, “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Modern Eğitimin İnşası: Devletin Kurtarılmasından Devletin Kurulmasına,” *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, C. 17, S. 3, 2015, s. 309-329.

[801] Necdet Sakaoğlu, *Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tarihi…*, s. 23

Tevhid-i Tedrisat'ın hemen ardından yayımlanan *Karagöz* karikatüründe, modern eğitimin idealize edilen yüzü belirgin şekilde görünür. 12 Mart 1924 tarihli "Yeni mekteplerde yeni talebeler" adı bu karikatürde, genç kız ve erkek öğrencilerin aynı sırada, aynı amaçla ders gördüğü sahne, Atatürk'ün "erkek ve kız çocukların aynı tarz ve derecede eğitim görmesi" yönündeki çağrısıyla uyumludur.[802]

Sıralarda yan yana oturan üç genç – biri sarıklı bir erkek, biri modern giyimli bir erkek ve biri genç bir kadın – dönemin eğitim alanındaki yapısal ve kültürel dönüşümünü sembolize eder. Karikatürdeki sarıklı öğrenci, *Tevhid-i Tedrisat* sonrasında kısa süreli olarak açılıp hızla kapatılan İmam ve Hatip Mektepleri'nin[803] varlığına göndermede bulunur; bu figür, geleneksel-dini öğretinin eğitimin bir parçası olmaya devam ettiği fakat artık seküler bir eğitim çizgisiyle birleşmek zorunda kaldığı bir kesişimi temsil eder.[804] Buna karşılık diğer erkek öğrenci ile kadın öğrenci, *Tevhid-i Tedrisat*'ın hedeflediği karma eğitim, "milli birlik içinde eğitim" ve toplumsal modernleşme ideallerini somutlaştırır.

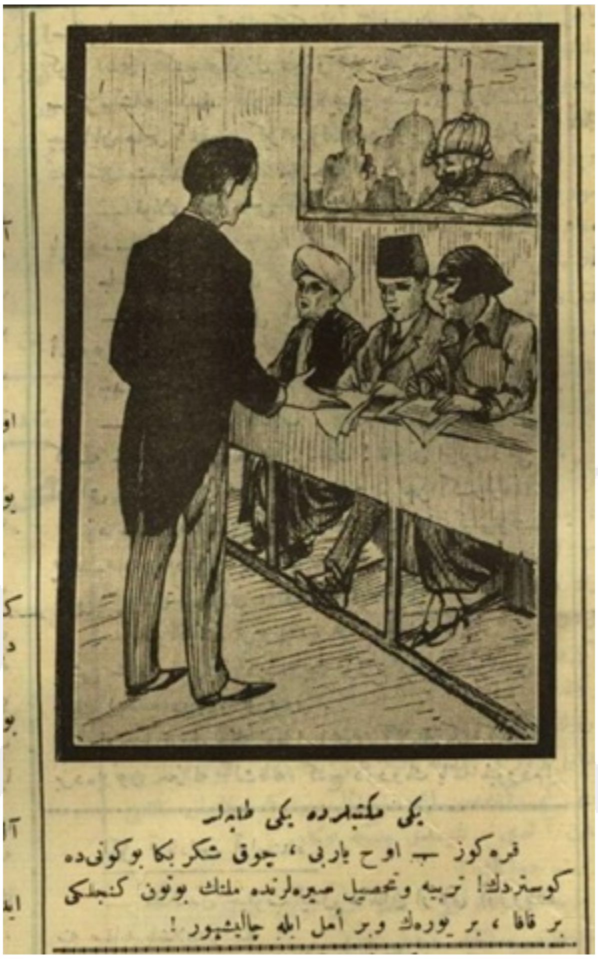
Ayakta duran öğretmen figürü ise hem Cumhuriyet'in arzuladığı modern, Batılı tarzda pedagojik otoriteyi hem de eğitim kadrolarının yeni kimliğini (üzerindeki frag modernleşmenin bir sembolü olarak okunabilir) temsil eder. Öğretmenin, kadın ve erkek öğrenciler karşısındaki konumu, eğitimin tekleştirilmesiyle birlikte sınıfın bir ulus inşa mekânı haline geldiğini gösterir. Karagöz'ün alt yazıda "milletin bütün gençliği bir kafa, bir yürek ve bir emel ile çalışıyor" demesi tam da bu ideolojik çerçevenin bir karikatür diliyle onaylanmasıdır; bu ifade, Cumhuriyet'in eğitimde amaçladığı fikirde, duyguda ve hedefte birlik söyleminin resmî metinlerdeki diline neredeyse paraleldir.

---

[802] Gazi Mustafa Kemal'in 25.8.1924'te Muallimler Birliği Kongresi üyelerine seslenişi. Aktaran Yahya Akyüz, "Atatürk Öğretmenlere Dedi Ki…," *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, C. 14, S. 1, 1981, s. 9-15.

[803] Mustafa Öcal, "İmam ve Hatip Mektepleri, Mezunlarından Bazıları ile Yapılan Mülâkatlar ve Şehâdetname Örnekleri," *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 12, S. 2, 2003, s. 52.

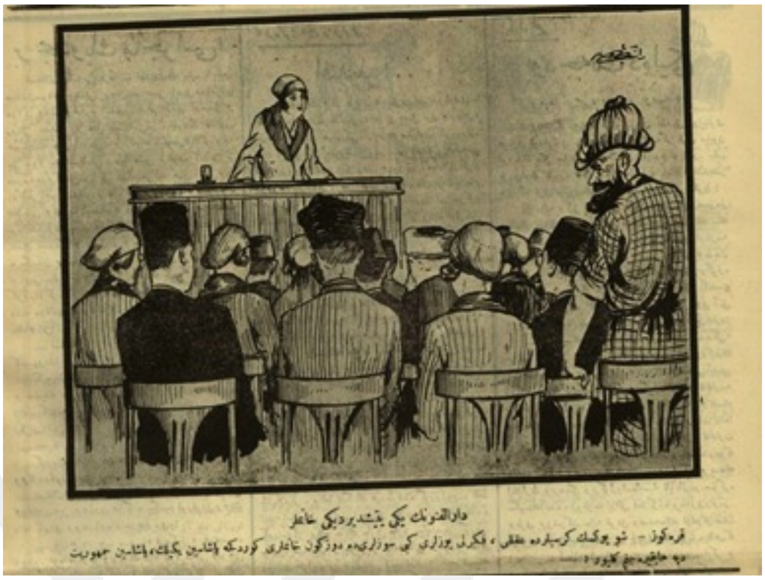
[804] 1924'te çıkan *Tevhid-i Tedrisat Kanunu'*yla bütün eğitim, Eğitim Bakanlığı'nın yetkesi altına alındı. Medreseler kaldırıldı, yerine aynı bakanlık tarafından İmam ve Hatip Okullan, İstanbul Üniversitesi'nde İlahiyat Fakültesi açıldı. 1928'de devletin bir dini olduğu maddesi Anayasa'dan çıkarıldıktan sonra okul programlarından da zorunlu din öğretimi derslerinin kaldırılmasına karar verilerek 1930'da şehir okullarında, 1933'te köy okullarında uygulanmaya başlandı. 1933'te Eğitim Bakanlığı Örgüt ve Ödevler Kanunu'ndaki, okullarda din öğretimiyle ilgili maddeler kaldırıldı. Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma…*, s. 533.


یکی مکتبلرده یکی طلبه‌لر
قره‌کوز — اوح یاربی، چوق شکر بکا بوکونی ده
کوستردك! تربیه و تحصیل صیره‌لرنده ملتك بوتون کنجلکی
بر قافا، بر یورك و بر أمل ایله چالیشیور!

Şekil 450. Karagöz, S. 1668, 12 Mart 1340 [1924]
Yeni mekteplerde yeni talebeler
Karagöz – Oh yarabbi, çok şükür bana bu günü de gösterdin! Terbiye ve tahsil sıralarında milletin bütün gençliği bir kafa, bir yürek ve bir emel ile çalışıyor!

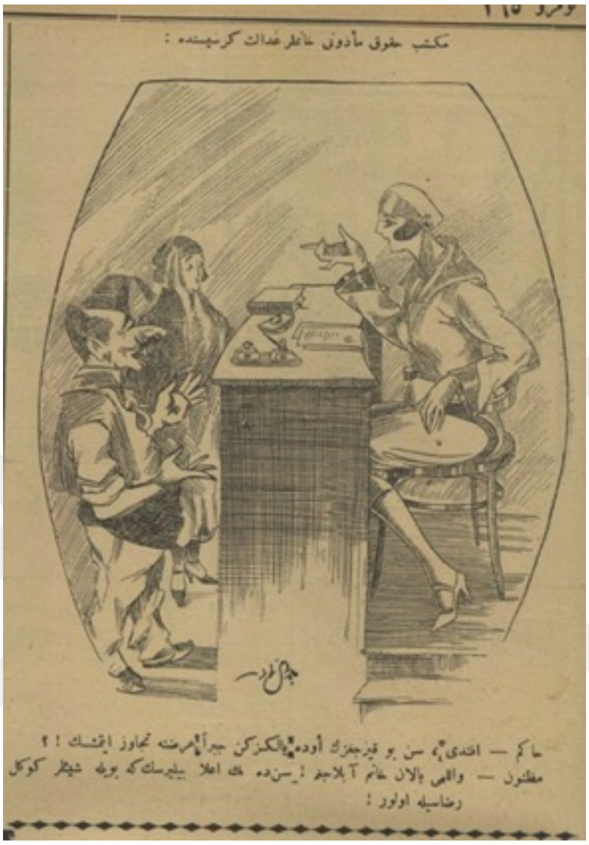
Bu coşkuyu yansıtan bir diğer karikatür ise “Darülfünun’un yetiştirdiği kadınlar” başlığını taşır (*Karagöz*, 9 Ocak 1924). Karikatürde kürsüye çıkmış, modern ve eğitimli bir genç kadın figürü, kendisini dinleyen kalabalığa hitap ederken betimlenir. Cumhuriyet’in henüz ilan edildiği bir dönemde yayımlanan bu temsil, *Tevhid-i Tedrisat Kanunu*’ndan önce olmasına rağmen, reform sürecinin hedeflediği “eğitimli, kamusal alanda söz söyleme yetisine sahip modern kadın” idealinin erken bir görsel ifadesidir. *Karagöz*’ün alt yazıda “Yaşasın yenilik, yaşasın cumhuriyet!” diyerek duyduğu heyecan, Cumhuriyet’in kadın kimliğini yalnızca aile ve annelik rolleri üzerinden değil, kamusal otorite ve bilgi üretimi alanları üzerinden de biçimlendirme iradesini görselin diliyle görünür kılar. Bu yıllarda kadınların

Darülfünun'a kabulü, yalnızca bir eğitim hakkı değil, aynı zamanda yeni rejimin kadın kimliğine yüklediği "kamusal temsil" işlevinin bir parçasıydı.



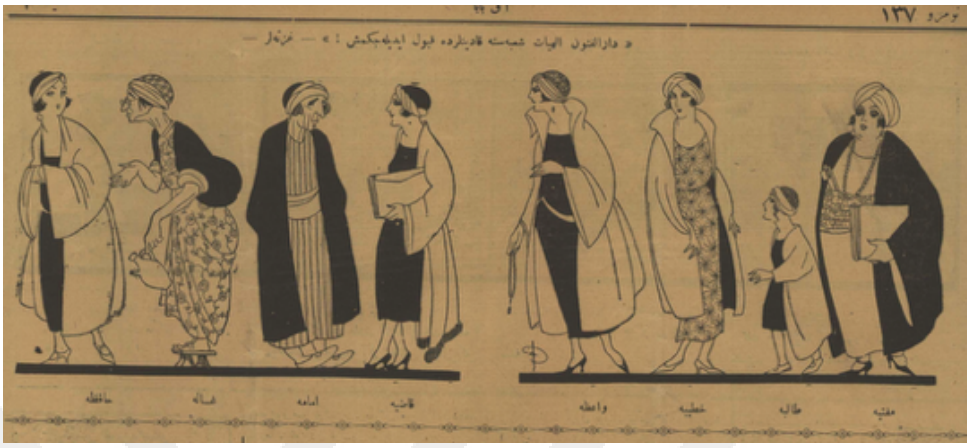
Şekil 451. Karagöz, S. 1650, 9 Kanunusani 1340 [1924]
Darülfünun 'un yeni yetiştirdiği kadınlar"
Karagöz – Şu yüksek kürsülerde akıllı, fikirli yüzleri gibi sözleri de düzgün hanımları gördükçe yaşasın yaşasın yenilik, yaşasın cumhuriyet diye haykıracağım geliyor!

Bu idealize edilmiş ve ilerlemeci temsilin hemen sonrasında, aynı yıl içinde *Akbaba* dergisinde yayımlanan bir karikatürde ise büsbütün farklı bir ton görülür: "Mekteb-i Hukuki mezunu hanımlar adalet kürsüsünde" (*Akbaba*, 3 Temmuz 1924). Bu kez sahnede, hukuk eğitimini tamamlamış ve hâkimlik makamına yükselmiş bir kadın bulunmaktadır. Ancak bu güçlü temsile rağmen mizahın kurduğu çerçeve, toplumsal cinsiyet normlarının nasıl kolaylıkla yeniden üretilebildiğini gösterir. Kadın hâkim, bir erkeğe "Efendi, sen bu kızcağızın evde yalnızken cebren ırzına tecavüz etmişsin!?" diye sorarken, zanlının cevabı hem cinsiyetçi hem de küçümseyicidir: "Vallahi yalan hanım ablacığım! Sen de pekâlâ bilirsin ki böyle şeyler gönül rızasıyla olur!" Bu karşılık, bir erkek sanığın, kadın hâkimin otoritesini onun kadınlığı üzerinden zayıflatmaya çalışma refleksini mizahileştirir; böylece karikatür, kadınların mesleki yetkinlikleri nedeniyle değil, kadınlıkları nedeniyle sorgulanabilecekleri gerçeğini hiciv yoluyla açığa çıkarır. Dolayısıyla iki karikatür yan yana düşünüldüğünde, Cumhuriyet'in kadın eğitimine ilişkin modernleştirici idealinin bir yanda coşkulu bir biçimde yüceltildiği, öte yanda ise kadınların kamusal görevlere katılımının beraberinde getirdiği toplumsal gerilimlerin mizah üzerinden ifade edildiği görülür. Biri kürsüde cemaate hitap eden modern kadın figürüyle Cumhuriyet'in ideallerini taşırken, diğeri kadın hâkimin otoritesini cinsellik üzerinden küçümseyen bir erkek karakterle, bu dönüşümün toplumsal dirençlerini görünür kılar. Bu zıtlık, erken Cumhuriyet'in kadın politikalarının aynı anda hem umut hem de gerilim üretmiş ikili doğasını çarpıcı biçimde yansıtır.


نومرو ١٦٥
مكتب حقوق مأذونى خانملر عدالت كرسيسنده :
حاكم — افندى، سن بو قيزجغزك اوده يالكزكن جبراً عرضنه تجاوز ايتمشسك !؟
مظنون — واللهى يالان خانم آبلاجغم ! سن ده پك اعلا بيليرسككه بويله شيلر كوكل رضاسيله اولور !

Şekil 452. Akbaba, S. 165, 3 Temmuz 1340 [1924]
Mektebi Hukuki mezunu hanımlar adalet kürsüsünde:
Hakim – Efendi, sen bu kızcağızın evde yalnızken cebren ırzına tecavüz etmişsin!?
Maznun – Vallahi yalan hanım ablacığım! Sen de pekala bilirsin ki böyle şeyler gönül rızasıyla olur!

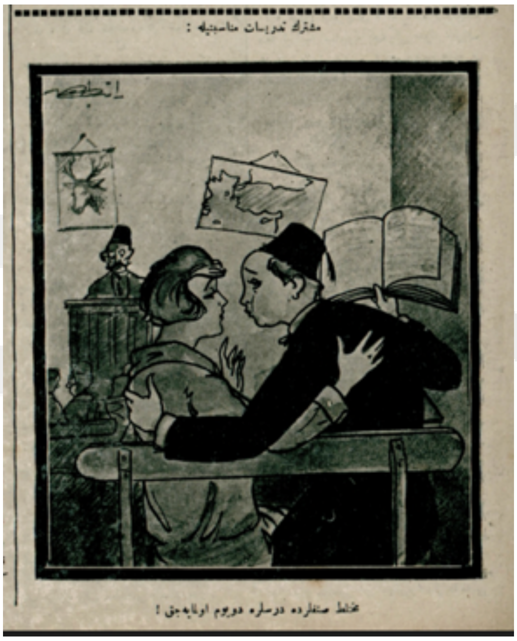
Erken Cumhuriyet'in kadın eğitimine dair umutlu ve çelişkili temsillerine bir başka örnek de "Darülfünun İlahiyat Şubesi'ne kadınlar da kabul edilecekmiş!" başlıklı 27 Mart 1924 tarihli *Akbaba* karikatürüdür. Karikatürde yan yana dizilmiş kadın figürler zinciri görülür; her birinin Altında "müftiye, talebei hatibe, vaize, kadıye, imame, gassale, hafıze" gibi unvanlar yer alır. Bu sıra, kadınların yalnızca modern bilim alanlarında değil, geleneksel-dini mesleklerde de yer alabileceği yönündeki tartışmaları mizahi bir dille görünür kılar. Ancak çizgilerin abartıya dayalı üslubu, kadınların İlahiyat bölümüne kabulü fikrinin toplumda yarattığı tedirginlik ve şaşkınlığı hicveder; zira bu unvanların kadın bedenine yüklenmesi, hem geleneksel dini hiyerarşinin sarsılmasına hem de toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tanımlanmasına gönderme yapar. Böylece karikatür, Cumhuriyet'in eğitim politikalarının din alanına uzandığı noktada ortaya çıkan kültürel karmaşayı, aynı zamanda da kadınların kamusal bilgi üretimi alanlarına dahil olma ihtimallerinin yarattığı şaşkınlığı ironik bir biçimde yansıtır.


نومرو ۱۳۷
آق بابا
«دارالفنون الهیات شعبه‌سنه قادینلرده قبول ایدیله‌جکمش!» — غزته‌لر —
مفتیه
طالبه
خطیبه
واعظه
قاضیه
امامه
غساله
حافظه

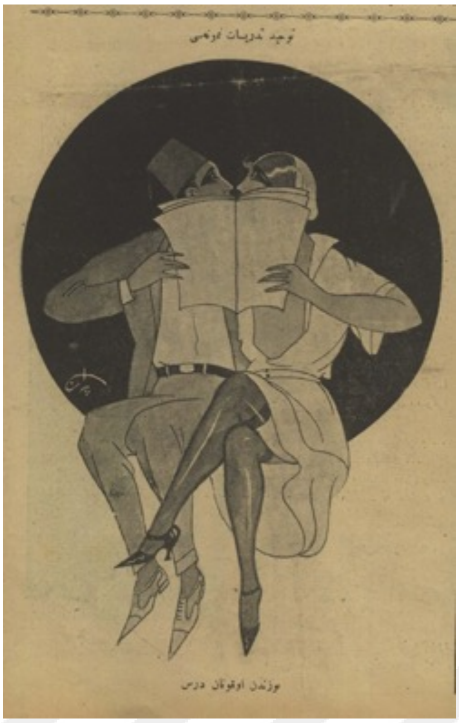
Şekil 453. Akbaba, S. 137, 27 Mart 1340 [1924]
Darülfünun İlahiyat Şubesine kadınlar da kabul edilecekmiş! – Gazeteler –
Sağ baştan;
Müftiye, talebei hatibe, vaize, kadıye, imame, gassale, hafize

Modernleşme coşkusu kadar, karma eğitimin doğurduğu ahlaki kaygılar da karikatürlerin önemli bir konusudur. *Zümrüdüanka*'nın 3 Temmuz 1924 tarihli "Müşterek Tedrisat Münasebetiyle" başlıklı karikatüründe kız ve erkek öğrenciler bir sıraları paylaşırken, ders dinlemek yerine birbirlerine yaklaşmış, beden dilleri ve bakışlarıyla cinsel bir yakınlığa işaret eden bir biçimde betimlenmiştir. Arka planda ders anlatmaya çalışan muallimin şaşkın bakışları ise, karma eğitimin sınıf içi disiplin ve ahlak açısından tehdit oluşturduğuna dair muhafazakâr söylemi hicveder. Ders kitabının açık hali, fakat öğrencilerin ilgisizliği, "karma eğitim varsa, ders değil, başka şeyler olur" şeklindeki popüler endişeyi abartılı bir mizah diliyle görünür kılar. Bu erotikleştirilmiş mizah anlayışı, aynı tema etrafında şekillenen *Akbaba*'nın 3 Temmuz 1924 tarihli "Tevhid-i Tedrisat Numunesi – Yüzünden Okunan Ders" karikatüründe daha da belirginleşir. Bu kez iki öğrenci, tek bir kitabı okuyor görünseler de aslında kitabı bir perde gibi kullanarak öpüşmektedir. İki figür neredeyse tek bir beden gibi resmedilmiştir. Kitap yani eğitim materyali, bilgi veren değil, mahremiyet saklayan bir nesneye dönüşmüştür. Karikatürün bu kurgusu, Tevhid-i Tedrisat sonrasında kız ve erkek çocukların aynı mekânda bulunmalarına karşı çıkan çevrelerin dile getirdiği "ahlaki çözülme" korkularının karikatürist tarafından ironiyle çerçevelendiğini gösterir.

Her iki karikatür birlikte ele alındığında, karma eğitimin politik ve ideolojik anlamı daha da açık hâle gelir: Bu çizimler, bir yandan modernleşme reformlarının muhafazakâr tepkilere yol açtığını, diğer yandan da bu korkuların mizah yoluyla küçümsendiğini ortaya koyar. Karikatürler, erken Cumhuriyet'in eğitim alanındaki dönüşümlerin yalnızca pedagojik bir mesele olmadığını, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rejimi, "bedensel yakınlık" ve "ahlaki düzen" üzerinden yürütülen tartışmaların merkezinde şekillendiğini gösterir. Böylece mizah basını, hem reform yanlısı hem de reform karşıtı söylemleri aynı karede buluşturarak, karma eğitime dair toplumsal gerilimleri kayıt altına alan güçlü bir görsel hafıza oluşturur.

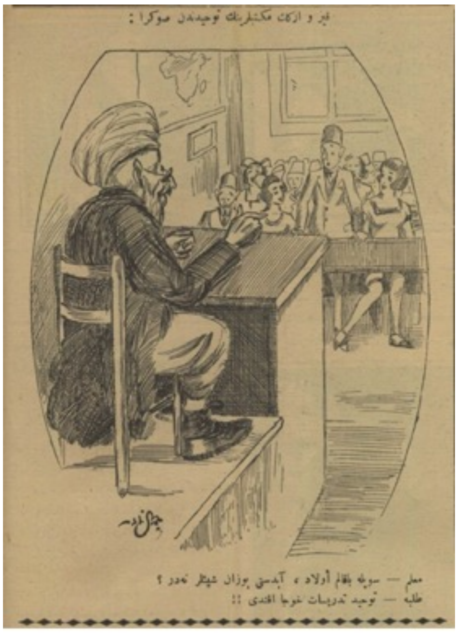

مشترك تدريسات مناسبتيله :
مختلط صنفلرده درسلره دويوم اولميه‌جق !

Şekil 454. Zümrüdüanka, S. 155, 3 Temmuz 1340 [1924]
- *Müşterek tedrisat münasebetiyle*
- *... sınıflarda derslere doyum olmayacak!*



Şekil 455. Akbaba, S. 165, 3 Temmuz 1340 [1924]
Tevhidi Tedrisat numunesi
Yüzünden okunan ders

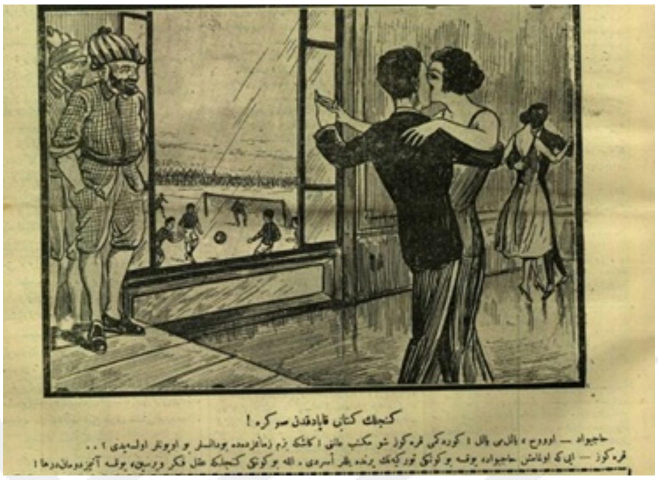
Karma eğitimin doğurduğu ahlaki kaygıları hicveden bir diğer örnek ise *Akbaba*'nın 3 Temmuz 1924 tarihli "Kız ve erkek mekteplerinin tevhidinden sonra" başlıklı karikatürüdür. Çizimde, sarıklı ve cübbeli bir muallim, sınıftaki erkek öğrenciye "Söyle bakalım evlat, abdesti bozan şeyler nedir?" diye sorar. Öğrenci ise hiç tereddüt etmeden "Tevhid-i Tedrisat hoca efendi!" yanıtını verir. Öğrencinin bu cevabı, karma eğitimin muhafazakâr çevrelerde yarattığı "dini hayatı bozma", "ahlakı zayıflatma" ve "günaha teşvik" gibi popüler kaygıları hiciv yoluyla görünür kılar. Sarıklı ve geleneksel kıyafetli muallimin varlığı, eski usul dini eğitimin temsilcisi olarak çizilmiş olup, reformun yarattığı dönüşümü anlamlandırmakta zorlanan bir tipolojiyi işaret eder. Böylece karikatür, karma eğitimin yalnızca pedagojik bir tartışma olmadığını, dini pratikler, mahremiyet ve toplumsal cinsiyet düzeni üzerinden yeniden tanımlanan bir kriz alanına dönüştüğünü gösterir. Aynı tarihte *Zümrüdüanka* ve *Akbaba*'da yayınlanan diğer erotikleştirilmiş karma sınıf sahneleriyle birlikte okunduğunda, bu karikatür, *Tevhid-i Tedrisat*'ın erken Cumhuriyet toplumunda özellikle ahlak ve din ekseninde ürettiği direnci ironik biçimde kayda geçer.


قيز و ارکك مکتبلرينك توحيدندن صوڭرا :
معلم — سويله بقالم أولاد ، آبدستی بوزان شيلر نەدر ؟
طلبه — توحيد تدريسات خوجا افندی !!

Şekil 456. Akbaba, S. 165, 3 Temmuz 1340 [1924]
Kız ve erkek mekteplerinin tevhidinden sonra:
Muallim – Söyle bakalım evlat, abdesti bozan şeyler nedir?
Talebe – Tevhidi Tedrisat hoca efendi!!

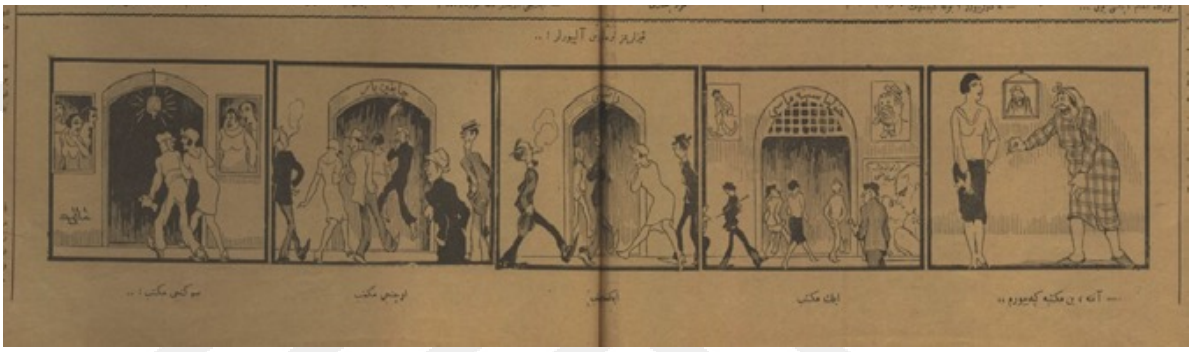
Karagöz'ün 28 Ocak 1925 tarihli "Gençlik kitabı kapadıktan sonra!" karikatürü, yalnızca bir yıl içinde modernleşme anlatısındaki iyimser tonun belirgin biçimde değiştiğini gösterir. Mart 1924'te gençliğin "bir kafa, bir yürek ve bir emel ile" çalıştığını coşkuyla selamlayan *Karagöz*, bu kez gençliğin eğitimden koparak çeşitli eğlence biçimlerine yöneldiğini hicveder. Karikatürde *Hacivat* ve *Karagöz* figürleri bir salonun içinde, kadınlı–erkekli genç çiftlerin sarmaş dolaş dans ettiğini izlemektedir. Bu sahne, bedenlerin yakınlaştığı, Batılı dans figürlerinin öne çıktığı modern eğlence kültürünün gençler arasında hızla yaygınlaştığına dair bir eleştiri taşır. Salonun büyük penceresinin ardında ise başka bir grup genç görünmektedir: açık havada futbol oynayan, dersle ilişiği kesilmiş gençler. Bu iki sahnenin aynı karede buluşturulması, gençliğin kitaptan ve çalışmaktan uzaklaşarak birbirinden farklı fakat aynı derecede "oyun ve eğlence" eksenli faaliyetlere yöneldiği algısını güçlendirir. Alt yazıda Hacivat'ın "Keşke bizim zamanımızda da bu danslar olsaydı" sözleri, modern eğlence kültürünün cazibesini mizahi bir biçimde teslim ederken, Karagöz'ün cevabı tam bir uyarı tonuna sahiptir: "Bugünkü gençliğe Allah akıl fikir versin, yoksa atımız dumandır ha!" Bu karşılıklı replikler, 1924'teki iyimserliğin yerini 1925'te kontrolsüz modernleşme, ahlaki çözülme ve eğitimin disiplin sağlayıcı niteliğini yitirmesi yönündeki kaygılara bıraktığını düşündürür. Cumhuriyet'in henüz ilk yılında yaşanan bu hızlı duygu değişimi, modernleşme adımlarının toplumda yarattığı gerilimleri;

özellikle gençlik, eğlence, beden ve ahlak tartışmalarının nasıl hızla gündemleştiğini de ortaya koyar. Bu yönüyle karikatür, erken Cumhuriyet yıllarında genç kuşağın hem umut hem de tehdit olarak algılanan ikili konumunu mizah üzerinden çarpıcı bir şekilde görselleştirir.


كنجلك كتابی قاپادقدن صوكره !

Şekil 457. Karagöz, S. 1760, 28 Kanunusani 1341 [1925]
Gençlik kitabı kapadıktan sonra!
Hacivat – Ohhh yelli mi, yelli! Gördün mü Karagöz şu mektep alemini! Keşke bizim zamanımızda da bu danslar bu oyunlar olsaydı!..
Karagöz – İyi ki olmamış Hacivat, yoksa bugünkü Türkiye'nin yerinde yeller eserdi. Allah bugünkü gençliğe akıl fikir versin, yoksa atımız dumandır ha!

Gençliğin modernleşmeyle birlikte eğlence ve tüketim kültürüne yönelmesi konusundaki kaygılar, 1927 tarihli Akbaba'nın "Kızlarımız nerelerde ders alıyorlar!.." başlıklı karikatüründe çok daha sert bir üslupla yeniden karşımıza çıkar. Bir önceki *Karagöz* karikatüründe gençlerin dansa ve spora yönelmesi bir uyarı tonuyla ele alınırken, bu çizimde artık doğrudan kız öğrenciler hedef alınmakta ve eğitim kurumunun yerini alan mekânlar "ahlaki çöküş basamakları" şeklinde sıralanmaktadır. Karikatürde genç bir kız, annesine "Anne ben mektebe gidiyorum…" diyerek evden ayrılır; ancak takip eden dört sahne, kızın gerçekte "mektep" yerine girdiği alternatif "derslikleri" gösterir. "İlk mektep" olarak sunulan sinemanın kapısında "Hülya Sineması" yazmakta; ardından "İkinci mektep" bir dans salonu, "Üçüncü mektep" ise açıkça "çapkın barı"dır. Son sahnede ise kapısında yazı bulunmayan ama pencerelerindeki işve dolu kadın figürlerinden açıkça "genelev" olduğu anlaşılan bir yere doğru kol kola giren kadın–erkek figürleri görünür. Bu dört mekânın art arda sıralanışı, kızların modern şehir yaşamında "eğitim" kisvesi altında ahlaki tehlikelere sürüklendiği yönündeki güçlü muhafazakâr imgelemi temsil eder. Karikatürün çizgisel akışı, sinemadan geneleve doğru ilerleyen bir "ahlaki düşüş çizgisi" yaratır ve özellikle kız öğrencilerin kamusal alandaki özgür dolaşımını, sınırsız modern eğlence alışkanlıklarıyla özdeşleştirerek tehdit olarak sunar. Bu karikatür, modernleşme politikalarının “kadın bedeni” ve “genç kızların kamusal görünürlüğü” üzerinden denetlendiğini; eğitimdeki yapısal dönüşümlerin, özellikle kız çocuklarının şehir mekânında serbest dolaşmasını ahlaki bozulmayla ilişkilendiren popüler bir kaygı üretmeye devam ettiğini gösterir. Böylece *Akbaba*’nın bu sert temsili, erken Cumhuriyet mizahında genç kuşağın —özellikle de kız öğrencilerin— hem modernleşmenin simgesi hem de modernliğin yarattığı “ahlaki risk” olarak resmedildiği ikili anlatıyı keskin biçimde görünür kılan örneklerden biri haline gelir.



Şekil 458. Akbaba, S. 504, 10 Teşrinievvel 1927
Kızlarımız nerelerde ders alıyorlar!..
Anne ben mektebe gidiyorum…
İlk mektep (kapıda *Hülya Sineması* yazıyor)
İkinci mektep (kapıda *dans salonu* yazıyor)
Üçüncü mektep (kapıda *çapkın barı* yazıyor)
Sonuncu mektep (kapıda bir şey yazmıyor fakat genelev olduğu anlaşılıyor)

Bu karikatürler bir araya geldiğinde, eğitim reformunun toplumun ahlak, gençlik ve kadın görünürlüğü etrafında şekillenen kaygılarını açığa çıkaran bir kırılma alanı olduğu görülür. Modernleşmenin yarattığı coşku ile karma eğitim, eğlence kültürü ve kız öğrencilerin kamusal hareketliliğine duyulan endişeler aynı anda görünür olur. Böylece mizah basını, reformun toplumsal yansımalarını hem destekleyen hem de sorgulayan çok yönlü bir işlev görür.

5.9 Kahvehaneden Camiye: Cumhuriyet’in Kamusal Mekânlarında Kadın İmgesi

Erken Cumhuriyet’in kadın politikaları yalnızca hukuki reformları değil, günlük yaşamı dönüştürmeyi amaçlayan kapsamlı bir kamusal yeniden inşa sürecini içeriyordu. Cumhuriyet, kamusal alanı kendi modernleşme projesinin uygulama sahası olarak kurmuş, kadınları bu alanın asli unsurları haline getirmeyi ideolojik bir hedef olarak benimsemişti. Nitekim “Türkiye’de kadınların kamusal alanın eşit paydaşı olabilmelerindeki en büyük pay Cumhuriyet’e aittir ve modern yurttaşlığın deneyimlendiği bir zemin haline gelmiştir”.[805] Bu dönüşüm, kadınların yalnızca siyasal haklara yaklaşmasını değil, aynı zamanda gündelik hayatta görünürlük kazanmasını da içermekteydi. Dolayısıyla kamusal alan, Cumhuriyet’in kadın üzerinden yürüttüğü ideolojik söylemin hem sahnesi hem de denetim aracına dönüştü.

Bu süreçte toplumsal cinsiyet rolleri önemli ölçüde mekâna bağlı olarak şekillenmiş, mekânın kendisi de cinsiyet politikalarının bir göstergesi haline gelmiştir. Bu dönemde kadınların kamusal alanda daha görünür hâle gelmesi modern ulusal kimliğin inşasında kritik bir rol oynamış; mekânın kullanım biçimleri bu dönüşümle birlikte yeniden tanımlanmıştır.[806] Kadının kamusal alana çıkışı, modern ulusun hem içeriğini hem de sınırlarını belirleyen sembolik bir adım olarak yorumlanmış; kadın bedeni, yeni rejimin görünürlük ve ahlak söylemlerinin ekseninde yeniden anlamlandırılmıştır.

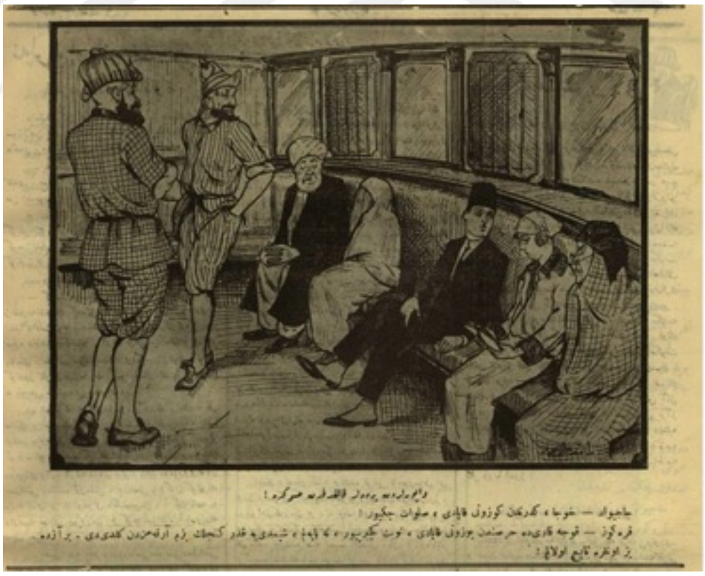
Osmanlı döneminde kadınların tramvay ve vapur gibi ulaşım araçlarını kullanımı, kadınlara ayrılan ve perdelerle ayrılmış özel bölmelerle düzenlenmişti. Bu uygulama, Cumhuriyet’in ilanına kadar çeşitli eleştirilere rağmen sürdürülmüştür. Kadınların kamusal ulaşım araçlarındaki konumu modernleşme tartışmalarının merkezinde yer almış; özellikle perdelerin kaldırılması bu tartışmanın kritik bir eşiğini oluşturmuştur. İstanbul Polis Müdüriyeti, 19 Aralık 1923’te aldığı kararla, tramvay ve vapurlardaki perdelerin bulaşıcı hastalıkların yayılmasına vesile olduğu gerekçesiyle kaldırılmasını emretmiş; kadınların dileyen erkek yolcularla aynı bölümde oturabilmesini mümkün kılan resmî yazılar hem Tramvay Şirketi’ne hem de Şirket-i Hayriye’ye gönderilmiştir. Bu karar, dönemin basınında toplumsal bir ilerleme ve hatta bir “inkılap adımı” olarak değerlendirilmiş; tiyatro, sinema ve konserlerde yan yana oturabilen kadın ve erkeğin ulaşım araçlarında harem-selamlık bir düzene tabi tutulmasının “mantıksızlık” olduğu vurgulanmıştır. Böylece perdelerin kaldırılması, yalnızca hijyenik bir tedbir değil, aynı zamanda kamusal alanın cinsiyet temelli bölünmüş yapısının çözülmesinde sembolik bir eşik olarak görülmüştür.[807]

---

[805] Sıla Sabancılar Eren, “100. Yılında Cumhuriyeti Anlamak: Cumhuriyet ve Kamusal Alanın Kadınlara Açılması,” *Akademik Araştırmalar ve Çalışmalar Dergisi*, C. 16, özel sayı, 2024, s. 79.

[806] Vildan Dündar Türkkan ve Tuğçe Kalaycı, “Erken Cumhuriyet Döneminde Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Mekânsal Dönüşüm,” *International Journal of Social and Humanities Sciences Research*, C. 11, S. 113, 2024, s. 2273–2280.

Bu dönüşümün mizah basınındaki yansımaları, toplumsal tepkiyi olduğu kadar kuşak çatışmasını da görünür kılar. 29 Aralık 1923 tarihli *Karagöz* karikatüründe, vapurlardaki perdelerin kaldırılmasına toplumun farklı kesimlerinin verdiği tepkiler abartılı bir mizahla sahneye taşınır. Hacivat'ın "Hoca, kederden gözünü kapadı, salavat çekiyor!" sözleri, yenilik karşısında dini ve geleneksel reflekslere sarılan yaşlı erkek figürünü hicvederken; Karagöz'ün "Koca karı da hırsından yüzünü kapadı, nöbet geçiriyor" ifadesi, kadınların da bu değişimi aynı derecede sarsıcı bulduğunu vurgular. Karikatürün asıl eleştirel noktası ise Karagöz'ün devam eden cümlesinde belirir: "Şimdiye kadar gençlik bizim arkamızdan geldiydi; biraz da biz onlara tâbi olalım!" Bu ifade, modernleşme hamlesinin gerisinde kalan kuşakları genç neslin yönelimlerine uyum sağlamaya çağıran bir uyarı niteliği taşır. Böylece karikatür, perdelerin kaldırılmasını yalnızca toplumsal cinsiyet düzeninin değil, kuşaklar arası modernlik algısının da yeniden tanımlandığı bir eşik olarak sunar.

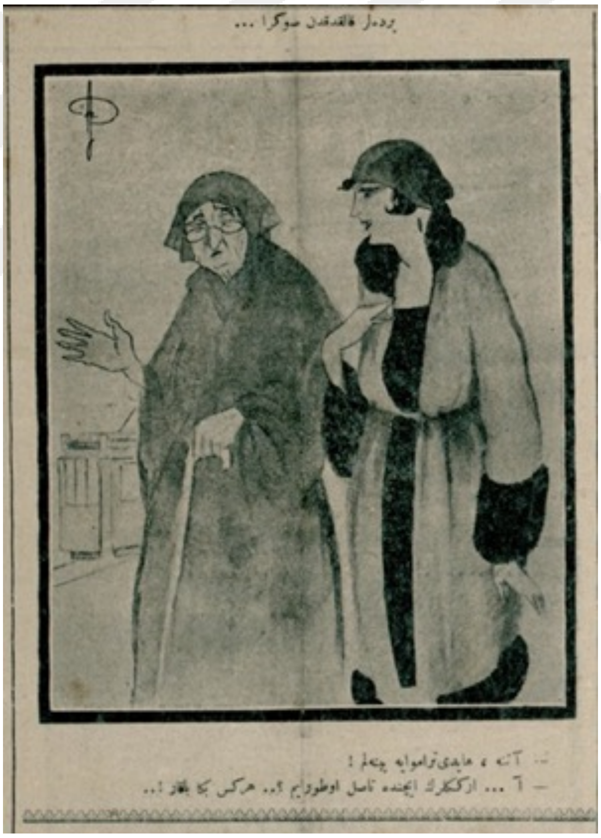


Şekil 459. Karagöz, S. 1647, 29 Kanunuevvel 1339 [1923]
Vapurlarda perdeler kalktıktan sonra
Hacivat – Hoca, kederden gözünü kapadı, salavat çekiyor!
Karagöz – Koca karı da hırsından yüzünü kapadı, nöbet geçiriyor, ne yapalım, şimdiye kadar gençlik bizim arkamızdan geldiydi biraz da biz onlara tabi olalım!

---

[807] Serkan Tuna, "Cumhuriyet İstanbul'unda Toplumsal Bir Düzenleme: Ulaşım Araçlarındaki Perdelerin Kaldırılması," *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 41, S. 112, 2025, s. 588.

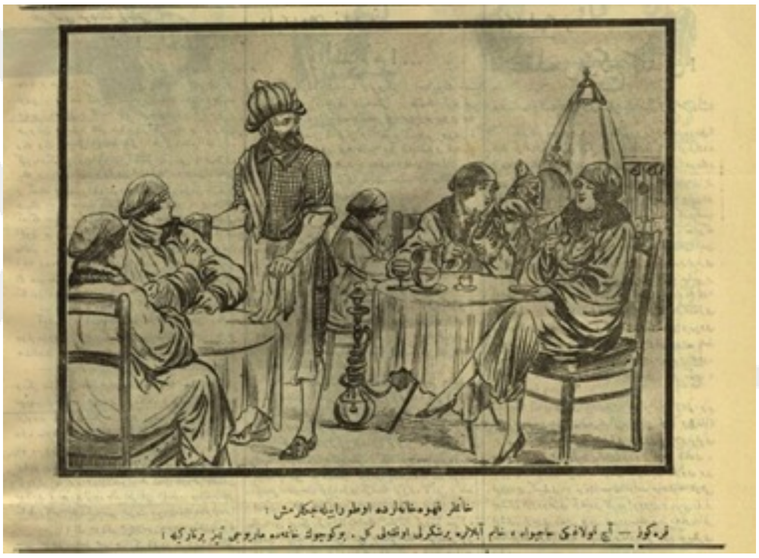
Benzer şekilde *Akbaba*'nın 22 Aralık 1923 tarihli karikatüründe, bir annenin tramvayda erkeklerin arasında oturmaktan duyduğu tedirginlik —"Herkes bana bakar!"— ifadesiyle aktarılır; bu tepki, kamusal alanın cinsiyetli sınırlarının kırılmasına yönelik direncin özellikle eski kuşakta ne kadar güçlü olduğunu gösterir. Bu çizimde de toplumsal değişime muhalefet eden figür yine geleneksel kuşağı temsil eden annedir. Her iki karikatür de toplu taşımada perdelerin kaldırılmasını yalnızca teknik bir düzenleme olarak değil, kadın bedeninin kamusal alanda görünürlüğünün keskin biçimde artması anlamına gelen bir dönüşüm olarak işler. Bu nedenle kamusal alanın yeniden tanımlanması, bir yandan modernleşme ve özgürleşme yönünde atılmış bir adım olarak sunulurken; diğer yandan mizah basınında alaya alınan, ahlaki kaygıları tetikleyen ve toplumsal huzursuzluğu açığa çıkaran bir kırılma noktası olarak temsil edilir.


پرده‌لر قالقدقدن صوڭرا ...
— آنه ، هایدی ترامواية بنه‌لم !
— آ ... ارككلرك ایچنده ناصل اوطورایم ؟.. هركس بڭا باقار !..

Şekil 460. Akbaba, S. 110, 24 Kanunuevvel 1339 [1923]
Perdeler kalktıktan sonra...

- *Anne, haydi tramvaya binelim!*
- *A.. erkeklerin içinde nasıl oturayım?.. Herkes bana bakar*!..

Cumhuriyet'in kadın politikaları, toplu taşıma araçlarıyla sınırlı olmayan daha geniş bir mekânsal serbestleşme hedefini taşıyordu. Kahvehaneler, lokantalar ve parklar gibi modernleşme ile iç içe geçmiş mekânlar, kadının kamusal alandaki varlığının görünür hâle geldiği yeni sahnelere dönüşmüştü. Osmanlı toplumunda erkek egemenliğinin en belirgin olduğu bu alanlar, Cumhuriyet döneminde karma kullanımın simgesel göstergeleri hâline geldi. *Karagöz*'ün 9 Nisan 1924 tarihli "Hanımlar kahvehanelere oturabilecekmiş!" karikatürü, kadınların kahvehanelere girişinin absürt bir mizah üzerinden işlenmesiyle dikkat çeker. Karikatürde garsonun kadınlara "nargile" ve "okkalı kahve" servis etmesi, bu mekânın kadınlara ironik biçimde "uygun" hâle getirilmeye çalışıldığı fikrini doğurur. Bu hiciv, kahvehane gibi tipik bir "erkek mekânının" kadınların varlığı karşısında yaşadığı sarsıntıyı görünür kılar; dönüşümün yarattığı tedirginlik, mekânın cinsiyetli kimliğinin çözülmesinin absürtlüğüne yapılan vurgu aracılığıyla aktarılır.



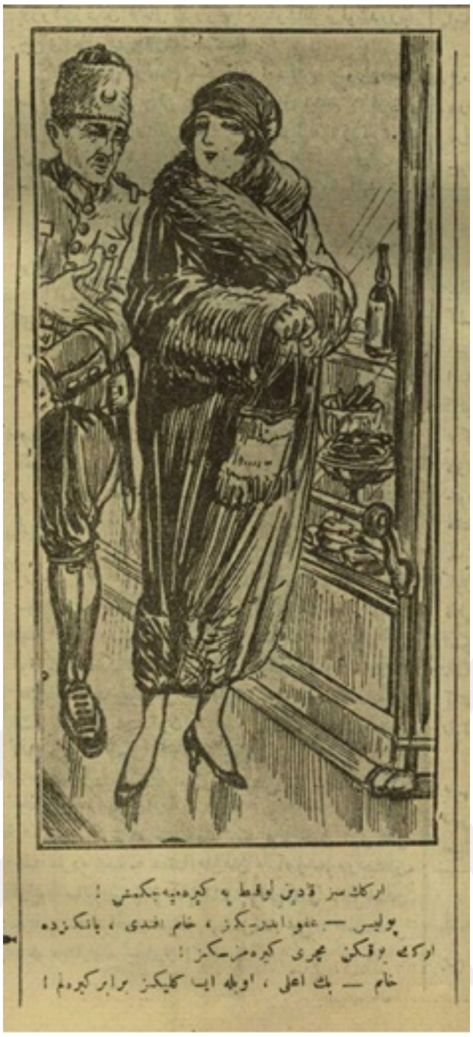
Şekil 461. Karagöz, S. 1676, 9 Nisan 1340 [1924]
Hanımlar kahvehanelere oturabilecekmiş!
Karagöz – Aç kulağını Hacivat, hanım ablalara bir şekerli okkalı gel. Bu küçük hanıma da marpucu temiz bir nargile!

Kahvehane karikatürü, kadınların erkek mekânlarına girmesine yönelik toplumsal şaşkınlık ve muhalefeti resmederken, *Karagöz*'ün 31 Aralık 1924 tarihli "Erkeksiz kadın lokantaya giremeyecekmiş!" karikatürü daha somut bir toplumsal gerilimin altını çizer. Çizimde bir lokantanın kapısının önünde duran kadına polis memuru "Affedersiniz hanımefendi yanınızda erkek yoksa içeri giremezsiniz!" uyarısında bulunur. Bunun üzerine kadın "Pekala, öyle ise geliniz beraber girelim!" der. Çizimdeki bu gerilimin tarihsel karşılığı, Süreyya Ağaoğlu'nun anılarında da söz ettiği; 1925 yılında Ankara'da yaşadığı deneyimde de açık biçimde görülür. Adliye Vekâletindeki stajı sırasında Süreyya ve arkadaşı Melâhat Hanım, öğle yemeği için

Ankara'nın o dönem tek restoranı olan *İstanbul Lokantası*'na gitmek istemiş; ancak kadınların tek başlarına lokantaya girmesi henüz toplumsal olarak kabul görmeyen bir davranış olduğundan, bu adımı atmak için önce babalarının onayına başvurmuşlardır. Ahmet Ağaoğlu modern düşünceli bir erkek olmasına rağmen kızının bu davranışının toplumda "yadırganabileceği" kaygısıyla tereddüt yaşamış, lokantadaki erkek mebuslar da iki kadının erkek refakati olmaksızın yemek yemesini şaşkınlıkla karşılamıştır. Dedikodular Ahmet Ağaoğlu'na ulaşınca, kızının öğle yemeklerinde yanına gelmesini istemek zorunda kalmıştır. Olaydan haberdar olan Mustafa Kemal Paşa ise ertesi gün Adliye Vekaleti'ne giderek, mebusların önünde Süreyya Hanım'ı bizzat almış ve onlara hitaben "Ben bugün Süreyya'yı bize götürüyorum; yarın lokantada yiyecek" diyerek, kadınların kamusal mekânları özgürce kullanmasının Cumhuriyet idealleri açısından zorunlu olduğunu tüm mebusların önünde ilan etmiştir.[808] Bu tarihsel örnek, 31 Aralık 1924 tarihli Karagöz karikatüründe hicvedilen durumu birebir doğrular niteliktedir. Kadının polise verdiği yanıt ise hem otoriteyi küçümser hem de kadınların kamusal mekânlarda artık edilgen değil, pazarlık eden, direnen ve görünürlüğünü savunan özneler hâline geldiğini gösterir. Süreyya Ağaoğlu'nun yaşadığı hadise ile bu karikatür arasındaki paralellik, erken Cumhuriyet'in gündelik hayatında kadınların mekânsal özgürleşmesinin hem modernleşme söylemiyle desteklendiğini hem de güçlü bir toplumsal dirençle karşılandığını kanıtlar niteliktedir.

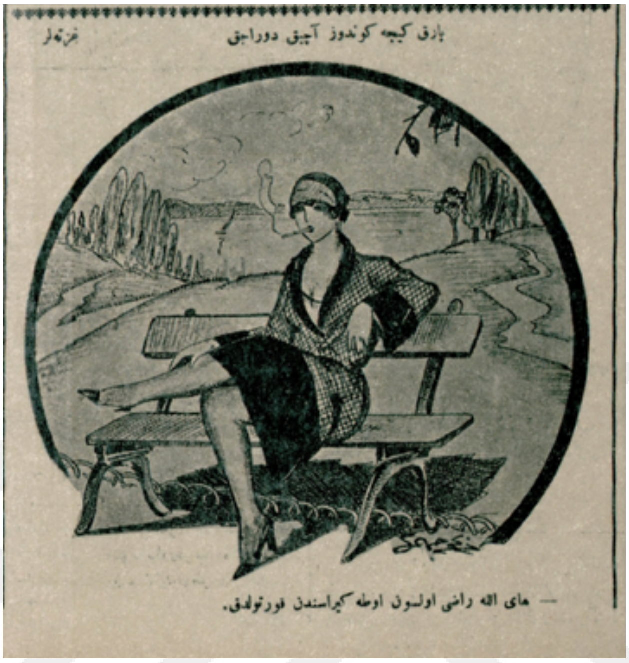
---

[808] Süreyya Ağaoğlu, *Bir Ömür Böyle Geçti – Sessiz Gemiyi Beklerken*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2023, s. 40.


ارككسز قادین لوقانطه‌یه كیره‌میه‌جكمش :
پولیس — عفو ایدرسكز ، خانم افندی ، یانكزده
اركك یوقسه ایچری كیره‌مزسكز :
خانم — پك اعلی ، اویله ایسه كلیكز برابر كیره‌لم !

Şekil 462. Karagöz, S. 1752, 31 Kanunuevvel 1340 [1924]
Erkeksiz kadın lokantaya giremeyecekmiş!”
Polis – Affedersiniz hanımefendi yanınızda erkek yoksa içeri giremezsiniz!
Hanım – Pekala, öyle ise geliniz beraber girelim!

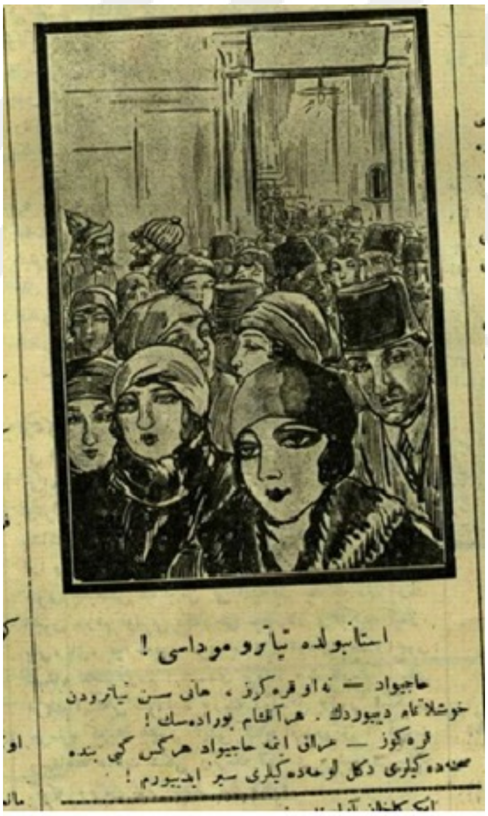
Parklar da kadınların kamusal alandaki varlığının sembolik mekânlarındandı. Ancak mizah basını daha önce görülen karikatürlerde de olduğu gibi (ahlaksızlıkla yargılanan kadınları genellikle mekan olarak ya parkta ya sahilde çizmişlerdir) parkta yalnız oturan kadını çoğu zaman “serbestlik”, hatta “ahlaki çözülme” ile ilişkilendirmiştir. 7 Nisan 1924 tarihli *Zümrüdüanka* karikatüründe, bacak bacak üstüne atmış, sigara içen bir kadın bankta otururken resmedilir. Çizimin altındaki “Hay Allah razı olsun, oda kirasından kurtulduk!” ifadesi, parkın geceleri açık kalmasının kadınlarla erkeklerin gizli buluşmaları için kullanılacağı yönündeki ahlaki paniği yansıtır. Cumhuriyet’in kadınları kamusal alana dahil etme yönündeki politikası ile toplumsal zihniyetteki muhafazakâr direnç bu karikatürde keskin bir karşıtlık olarak görünür hâle gelir. Bu örnekler, kamusal mekânların dönüşümünün yalnızca devlet politikalarıyla değil, toplumsal algı ve cinsiyetçi denetim mekanizmalarıyla da şekillendiğini ortaya koymaktadır. Kadının kahvehane, lokanta ve park gibi mekânlardaki görünürlüğü, modernleşme söylemi içinde normalleşirken, mizah basınında cinsiyetçi bir şüphe ve ahlaki kaygı üretmiştir.


غزته‌لر
پارق كيجه كوندوز آچيق دوراجق
— های الله راضی اولسون اوطه كراسندن قورتولدق.

Şekil 463. Zümrüdüanka, S. 130, 7 Nisan 1340 [1924]
Park gece gündüz açık duracak
- *Hay Allah razı olsun oda kirasından kurtulduk.*

Cumhuriyet'in ilk yıllarında tiyatro ve sinema, yeni eğlence biçimleri olarak kentsel yaşamın merkezine yerleşirken, bu mekânlarda kadınların görünürlüğü modernlik göstergesi kadar ahlaki belirsizliklerin alanı olarak da tartışılmıştır. Karanlık salonlar, localar ve modern kıyafetli kadın figürleri, erkek mizahının sıkça cinselleştirdiği bir anlatıyla ilişkilendirilmiştir. *Karagöz*'ün 14 Nisan 1925 tarihli "İstanbul'da tiyatro modası" karikatürü, Karagöz'ün "Sahnede olanları değil, locadakileri seyrediyorum!" sözleriyle, tiyatroyu bir kültürel etkinlik olmaktan çıkarıp kadınların gözetlendiği bir kamusal sahneye dönüştürür. Benzer biçimde *Zümrüdüanka*'nın 13 Mart 1924 tarihli sinema karikatürü, modern eğlence mekânlarının özellikle kadın cinselliği üzerinden nasıl erotikleştirildiğini açık bir hicivle gösterir. Karikatürde erkek figürü perdeye bakmak yerine arkasındaki locaları izlemeyi tercih eder; çünkü "asıl sinemanın localarda oynadığını" söyler. Localar ise cinsel birlikteliği çağrıştıran yakınlıkta oturan çiftlerle dolu olarak resmedilmiştir. Bu temsil, sinema salonunu kültürel bir etkinlik alanından çok, "ahlaksızlıkla" ilişkilendirilen karanlık bir buluşma mekânına dönüştüren erkek bakışını yansıtır.

Buradaki erotik çerçeve çoğunlukla kadınların davranışlarına yüklenen bir ahlaki tehdit şeklinde anlatılır; modern kıyafetli, kamusal alanda görünür kadın figürü sinemanın gölgeleri içinde "seyirlik beden" olarak konumlandırılır. Bu anlatı, daha önce değerlendirdiğimiz *Ayine*, (Numara 25) 9 Şubat 1922 tarihli "Kolundaki bu çürükler ne?" karikatürüyle aynı ideolojik çizgide ilerler. Söz konusu karikatürde genç bir kızın babasına, kolundaki morlukları "sinemadan geliyorum" diyerek açıklaması, sinema mekânının bizzat kadın cinselliğinin kontrolsüzlüğü ve ahlaki çöküşle özdeşleştirildiği daha erken bir anlatının parçasıdır. Böylece sinema ve tiyatro karikatürleri, modern eğlence kültürünü kadın üzerinden cinselleştiren ve kadın görünürlüğünü ahlaki şüphe bağlamında kodlayan istikrarlı bir söylemin sürekliliğini ortaya koyar.

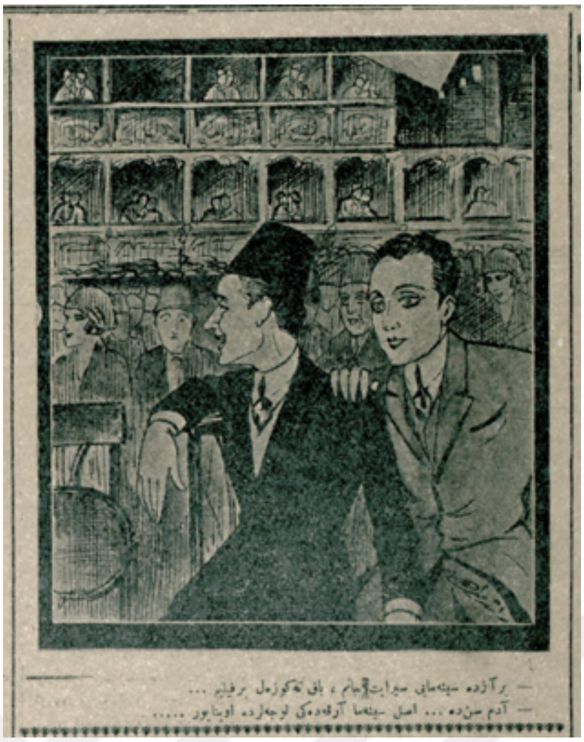


استانبولده تیاترو موداسی !

حاجیواد — نه او قره‌كوز ، هانی سن تیاترودن خوشلانمام دییوردك . هر آقشام بوراده‌سك !

قره‌كوز — مراق ایتمه حاجیواد هركس كبی بن ده صحنه‌ده‌كیلری دكل لوجه‌ده‌كیلری سیر ایدییورم !

Şekil 464. Karagöz, S. 1782, 14 Nisan 1925
İstanbul'da tiyatro modası!
Hacivat – Ne o Karagöz, hani sen tiyatrodan hoşlanmam diyordun, her akşam buradasın!
Karagöz – Merak etme Hacivat herkes gibi ben de sahnedekileri değil locadakileri seyrediyorum!


— برآزده سینه‌مایی سیر ایت جانم ، باق نه کوزل برفیلم ...
— آدم سن ده ... اصل سینه‌ما آرقه‌ده‌کی لوجه‌لرده اوینایور .....

Şekil 465. Zümrüdüanka, S. 123, 13 Mart 1340 [1924]

- *Biraz da sinemayı seyret canım, bak ne güzel bir film…*
- *Adam sen de… Asıl sinema arkadaki localarda oynuyor…*

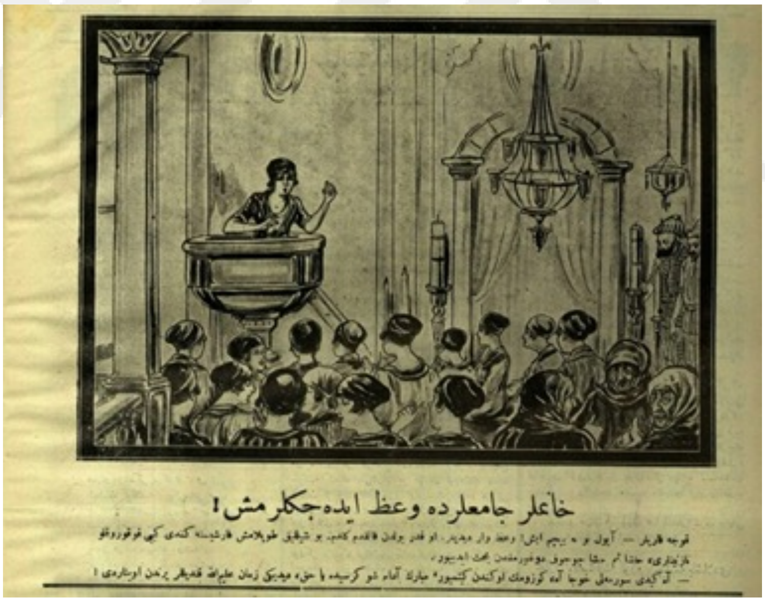
Kamusal alanın en görünür ve muhafazakâr sınırlarından biri olan dini mekânlarda kadınların varlığı, erken Cumhuriyet döneminin en çarpıcı tartışmalarından birini oluşturur. *TKB*'nin 1925'te camilerde kadınlara yönelik konferanslar düzenleme talebi, kadınların kamusal alanın en kapalı mekânına girmeyi hedefleyen radikal bir feminist girişimdi. Nezihe Muhittin, camilerin geniş kadın kitlelerine ulaşmak için en uygun mekânlardan biri olduğunu savunmuş, Cumhuriyet'in modernleşme hamleleriyle uyumlu bir aydınlanma projesi olarak değerlendirmişti. Ancak Diyanet İşleri Müdürlüğü bu talebi reddederek, "Kadınlar camilerde ne konferans tertipleyebilirler ne de vaaz verebilirler" diyordu. Basında ise konu, çoğu zaman alaycı bir dille "hanımların va'zı" başlığı altında ele alınarak modern kadın figürünü şıklık, süs ve seküler görünüm üzerinden ciddiyetsizleştirmiştir.[809]

Mizah basınında yayımlanan karikatürler, bu tartışmayı hem toplumsal direncin hem de kadın modernleşmesi etrafındaki ideolojik çatışmanın görsel bir kaydı olarak işler. *Karagöz*'ün 21 Teşrinisani 1925 tarihli karikatürü, toplumsal muhalefeti özellikle yaşlı, muhafazakâr kadın figürleri üzerinden temsil eder. Karikatürde camiye

---

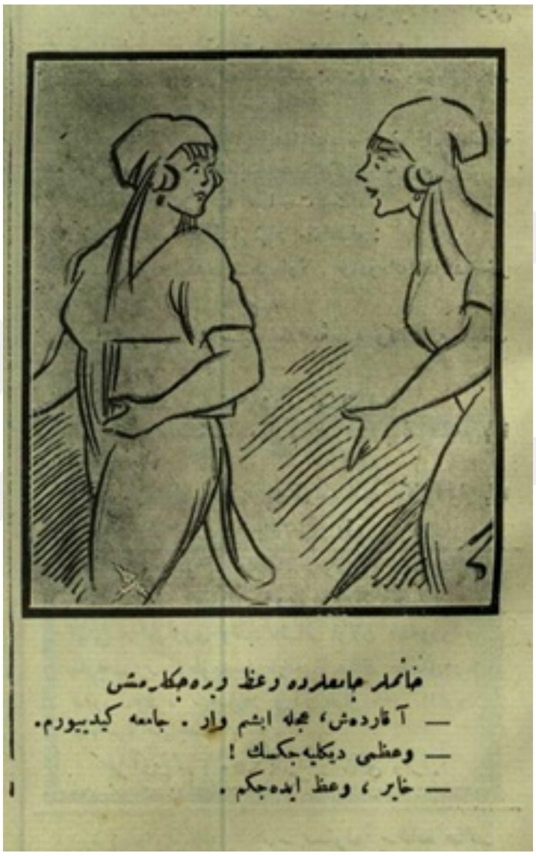
[809] Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap…*, s. 168

"vaaz var" denilerek gelen yaşlı kadınlar, kürsüdeki genç ve modern görünümlü kadın vaizi görünce öfkeyle tepki gösterirler. "Bu ne biçim iş!", "Bu şıllık kendi gibi kukuruklu nazeninleri toplamış!" ve "çocuk doğurmaktan bahsediyor!" gibi ifadeler, hem kadınların birbirini aşağılayan sert söylemini hem de kadın vaizliği fikrinin toplumun muhafazakâr kesimlerince nasıl tehdit olarak algılandığını gösterir. Yaşlı kadının "A gidi sürmeli hoca… kandiller yerinden oynardı!" sözleri ise, erkek vaizlerin idealize edilmiş karizmatik otoritesini kadın vaizliğine karşı nostaljik bir savunma olarak öne çıkarır. Böylece karikatür, kadınların dini kürsüde görünürlüğünü "saçma", "uygunsuz" ve "tehlikeli" bir modernleşme adımı gibi sunar. Bu çizimde önemli olan yalnızca kadın vaizliğine gösterilen tepki değil, tepkilerin kadınların kendi ağzından verilmesidir. Karikatür bu yolla, toplumsal direncin kadınlar arasında da var olduğunu iddia eder; böylece "abartılı taleplere" karşıtlığını "toplumun doğal tepkisi" gibi göstermeye çalışır. Aslında mizahın bu stratejisi, *TKB*'nin girişimini itibarsızlaştırmanın dolaylı bir yoludur.


خانملر جامعلرده وعظ ایده جكلرمش!

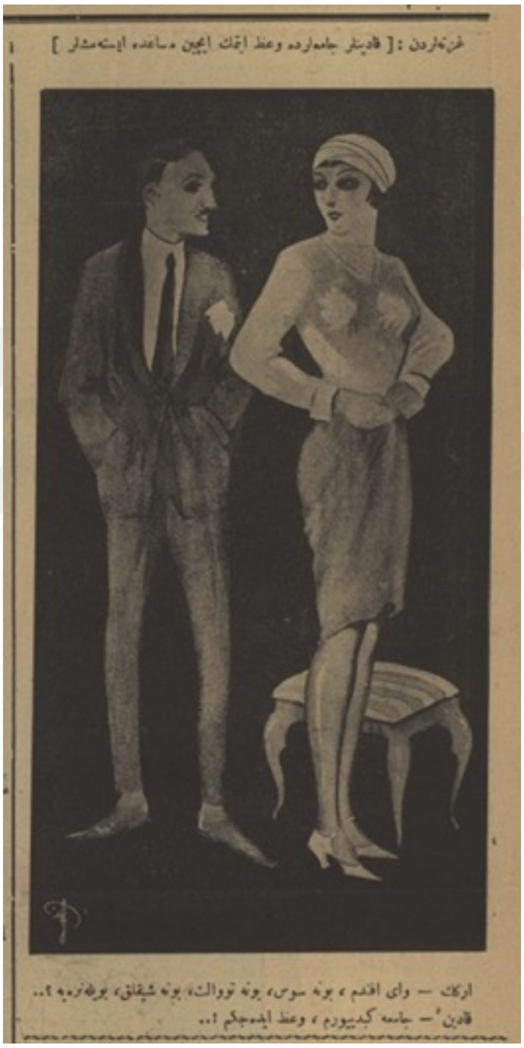
Şekil 466. Karagöz, S. 1845, 21 Teşrinisani 1341 [1925]
Hanımlar camilerde vaaz edeceklermiş!
Koca karılar – Ayol bu ne biçim iş! Vaaz var dediler o kadar yoldan kalktım geldim. Bu şıllık toplamış karşısına kendi gibi kukuruklu nazeninleri haşa sümme haşa çocuk doğurmaktan bahsediyor.
A gidi sürmeli hoca ah, gözümün önünden gitmiyor, mübarek adam şu kürsüde ya hak dediği zaman alimallah kandiller yerinden oynardı!

Bu değerlendirdiğimiz karikatürden çok kısa süre önce yayımlanmış olan diğer *Karagöz* karikatürü ise, *TKB*'nin talebini adeta haber verir bir üslupla duyururken, aynı zamanda kadın vaizliğini alaycı bir "normalleşme" senaryosu içinde hicveder. Çizimde iki modern kadın figürü yer alır; biri "Acele işim var, camiye gidiyorum" diyerek yola koyulur, diğeri bunun üzerine "Vaazı mı dinleyeceksin?" diye sorar. Kadının verdiği "Hayır, vaaz edeceğim" cevabı, kadınların dini otoriteyi üstlenmesini sıradan bir olasılıkmış gibi sunarak mizahın abartı gücünü devreye sokar. Bu absürt doğallık, kadın vaizliğinin toplumsal gerçeklikle bağdaşmadığını göstermek için kullanılır. Böylece genç, şehirli kadın imgesi önceki karikatürdeki yaşlı muhafazakâr figürün tam karşıtı gibi görünse de her iki çizim de kadın vaizliğini gülünç, gerçeklikten kopuk ve uygunsuz bir ihtimal olarak kodlamada birleşir.


خانملر جامعلرده وعظ ویره‌جكلرمش
— آقارده‌ش، عجله ایشم وار . جامعه كیدیورم.
— وعظی دیكله‌یه‌جكمك !
— خایر ، وعظ ایده‌جكم .

Şekil 467. Karagöz, S. 1837, 24 Teşrinievvel 1341 [1925]
Hanımlar camilerde vaaz vereceklermiş
- *A kardeş acele işim var camiye gidiyorum.*
- *Vaazı mı dinleyeceksin?*
- *Hayır vaaz edeceğim.*

Akbaba'nın 29 Ekim 1925 tarihli karikatürü, kadınların camilerde vaaz vermek için resmî izin talep ettikleri haberini, bu kez "aşırı modern" kadın figürü üzerinden hicveder. Karikatürde son derece şık, modaya uygun giyinmiş bir kadın ile ona şaşkınlıkla bakan bir erkek betimlenmiştir. Erkeğin "Bu ne süs, bu ne tuvalet, bu ne şıklık, böyle nereye?" sorusuna kadının "Camiye gidiyorum, vaaz edeceğim!" yanıtı, kadın vaizliği fikrinin toplumsal hayal gücünde nasıl bir imkansızlık yarattığını gözler önüne serer. Burada alay konusu edilen artık "yaşlı muhafazakârların tepkisi" değil, modernleşmenin kendisinin sınırlarıdır: Sekülerleşmiş, şehirli, zarif bir kadın figürünün dini bir alana girmesi hem davranış hem görünüş bakımından “uygunsuzluk” olarak kodlanır. Karikatür, kadınların kamusal-dini otoriteyi üstlenmesini imkânsızlaştıran ataerkil algıyı, “fazla modern” kadın imgesini gülünçleştirerek pekiştirir. Böylece mizah dergisi, kadın vaizliğini hem muhafazakâr hem modern kesimler açısından “yabancı”, “yersiz” ve “gerçeklikten uzak” bir ihtimal olarak yeniden üretmiş olur.



غزته‌لردن : [قادینلر جامعلرده وعظ ایتمك ایچین مساعده ایسته‌مشلر]

ارکك — وای افندم ، بو نه سوس، بو نه تووالت، بو نه شیقلق، بویله نره‌یه ؟..

قادین — جامعه گیدیورم ، وعظ ایده‌جکم !..

Şekil 468. Akbaba, S. 303, 29 Teşrinievvel 1341 [1925]
Gazetelerden: (Kadınlar camilerde vaaz etmek için müsaade istemişler)
Erkek – Vay efendim, bu ne süs, bu ne tuvalet, bu ne şıklık, böyle nereye?..
“Kadın – Camiye gidiyorum, vaaz edeceğim!..

Kadının cami kürsüsüne çıkması, yalnızca dini bir yetki tartışması değildir; kadın bedeninin kamusal alanın en kutsal mekânında varlık gösterebilmesinin toplumsal kabul sınırlarını zorlayan bir girişimdir. Karikatürler ise bu sınırın aşılmasını, modernleşmenin abartılı, gülünç, hatta uygunsuz bir boyutu olarak resmeder. Bu alt başlıkta incelenen karikatürler, kadın bedeninin erken Cumhuriyet kamusallığında nasıl bir mücadele alanı olduğunu, modernleşmenin en görünür çatışmalarının gündelik hayatın içinde —vapurda, parkta, sinemada, lokantada ve camide— yaşandığını açık biçimde ortaya koymaktadır.

5.10 Medeni Kanun'un İlk Yıllarında Aile Hukukunun Mizahi Temsili

1923–1924 arasında Meclis'te yürütülen aile hukuku çalışmaları, "İstanbul hanımı" etrafında yoğunlaşan ideolojik polemiklere rağmen kapsamlı ve kalıcı bir düzenlemeye dönüşmemiştir. Adliye Vekâleti'ne bağlı olarak çalışan ve aile hukukunda arzu edilen değişiklikleri hazırlamakla görevlendirilen *Hukuk-ı Aile Komisyonu*'nun çalışmaları, dönemin basınında da belirtildiği üzere, "zihniyet geriliği ve bürokratik engeller" nedeniyle istenen hız ve bütünlüğe ulaşamamış; 1924'te ortaya çıkan tasarı sonuçsuz kalarak adeta "havada" kalmıştır.[810] Çok eşlilik, boşanma, evlenme yaşı ve aile içi otorite gibi başlıklarda ortak bir çizgi oluşturulamaması, 1917 Hukuk-ı Aile Kararnamesi'nin revizyonu yerine tamamen yeni bir hukuk sistemine yönelmeyi kaçınılmaz hâle getirmiştir.

Bu nedenle 1926'da yeni bir düzenleme hazırlamaya gerek görülmemiş; Avrupa'daki aile kanunlarının "en mükemmeli" olduğu kabul edilen İsviçre Medeni Kanunu büyük ölçüde benimsenmiştir. 4 Ekim 1926'da yürürlüğe giren Medeni Kanun, Cumhuriyet'in resmî söyleminde "Türk kadınının medeni haklarını yeniden kazandığı ve Türk ailesinin hakiki temellerinin kurulduğu" bir dönüm noktası olarak sunulmuş; kadınların hukuki statüsünü önceki yıllarda tartışma konusu olan ayrıntıların ötesinde kökten değiştirmiştir.[811] Ancak reformun bu kapsamlı niteliğine karşın, 1923–1924'te "İstanbul hanımı" figürü üzerinden yoğunlaşan siyasal ve toplumsal tartışmalar, Medeni Kanun'un kabulü sırasında mizah basınında aynı ölçüde karşılık bulmamıştır. Devrimlerin açıkça eleştirilemediği bir dönemde, aile hukukunun siyasallaştığı yıllara kıyasla Medeni Kanun'un yürürlüğe girmesi çok daha sınırlı sayıda karikatüre konu olmuş; aşağıda yer alan örnekler bu yeni hukuki rejimin mizah basınındaki yansımalarını göstermesi bakımından istisnai bir nitelik taşımıştır.

---

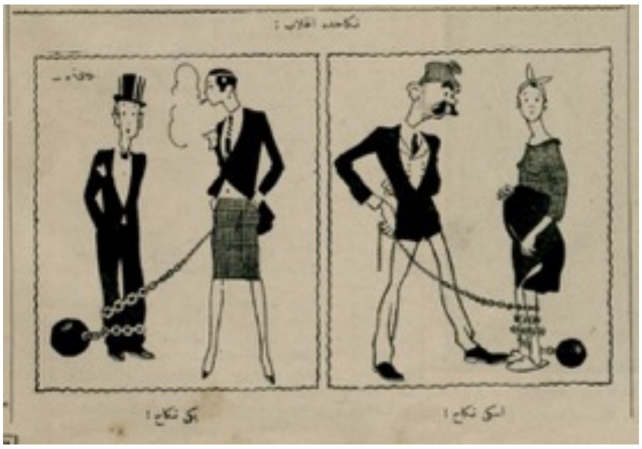
[810] *Hakimiyet-i Milliye*, 24 Ağustos 1924; bkz. Leyla Kırkpınar, "Türkiye'de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın", s. 21-22

[811] Leyla Kırkpınar, "Türkiye'de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın", s. 22

Papağan'ın 2 Haziran 1926 tarihli "Nikahta inkılap" başlıklı karikatürü, Medeni Kanun'un kabulüyle birlikte aile hukukunda gerçekleşen dönüşümü, iki ayrı sahne üzerinden eski ve yeni nikâh düzenlerini karşılaştırarak hicveder. Karikatürün solundaki "Eski Nikâh" sahnesinde fesli, kaşları çatık, bıyıklı ve otoriter bir erkek figürü ile hamile bir kadın yer alır. Kadın, ayağından zincir ve ağır bir gülleye bağlıdır; bu, Osmanlı aile düzeninde kadının hem hukuken hem toplumsal normlar açısından erkeğe tabi olduğunu simgeler. Erkeğin kendinden emin, hatta buyurgan duruşu, kadının zincire vurulmuş ve hamile bedeniyle karşıtlık kurar. Bu sahne, Osmanlı aile hukukunun temelini oluşturan tek taraflı talak hakkı, çok eşlilik ve kadınların sınırlı hukukî statüsü gibi uygulamaların kadın üzerindeki yapısal baskısını görselleştirir.

Sağdaki "Yeni Nikâh" sahnesi ise Medeni Kanun'un getirdiği seküler evlilik rejiminin cinsiyet rollerini nasıl dönüştürdüğü yönündeki erkek merkezli kaygıları abartılı biçimde mizaha taşır. Bu kez zincire vurulan erkektir; kadının ayağı özgürdür. Üstelik kadın figürü, kısa saçları, ağzındaki sigarası, eli belinde özgüvenli ve meydan okuyan duruşuyla dönemin "asri kadın" tipini temsil eder. Kadının neredeyse erkek gibi çizilmesi, Medeni Kanun'un kadınlara tanıdığı eşitlik ilkesinin, mizahın dilinde, "erkekleşme" veya "erkek üzerinde otorite kurma" tehlikesi olarak yeniden çerçevelendiğini gösterir. Erkeğin ince yapılı, frak benzeri modern bir takım giymesi, Cumhuriyet'in yeni medeni düzeninin görünürde modern, fakat erkeği güçsüzleştiren bir dönüşüm olarak algılandığına işaret eder.

Bu iki kare yan yana geldiğinde karikatür, eski rejimin kadın üzerindeki baskıcı yapısını tamamen meşrulaştırmaz; aksine yeni rejime dair muhafazakâr erkek kaygısını görünür kılar: Medeni Kanun öncesi zincire vurulan "kadın", Medeni Kanun sonrası zincire vurulan "erkek" olmuştur. Dolayısıyla karikatür, hukuki eşitliği bir özgürleşme süreci olarak değil, toplumsal cinsiyet rollerinin "ters yüz oluşu" şeklinde temsil eder. Bu mizahi tersine çevirme, erkekliğin otorite kaybı korkusunu, kadın özgürleşmesini ise ölçüsüz modernleşmenin bir sonucu gibi gösteren erken Cumhuriyet mizahının temel anlatılarından biriyle örtüşür. Kadının "özgürleşme"si burada bir kazanım değil, erkeğin zincire vurulduğu bir tersine dönüşüm olarak sunulur; böylece mizah, devrimin kendisine yönelmeden, değişimin toplumsal sonuçlarına dair ataerkil huzursuzluğu temsil eden güvenli bir hiciv alanı yaratır.

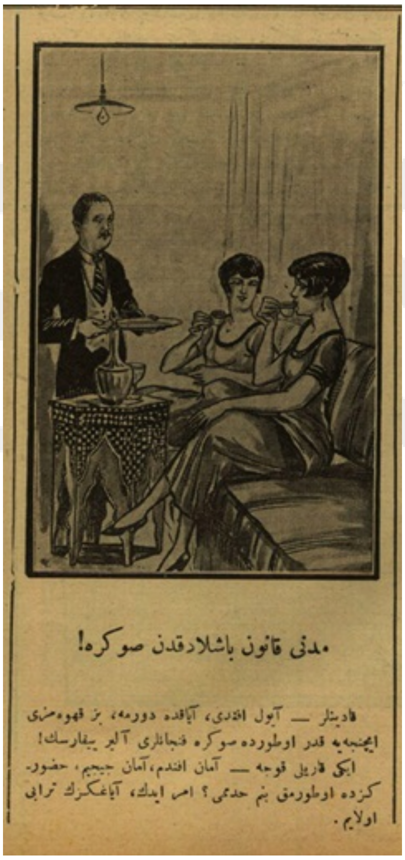

نکاحده انقلاب !
یکی نکاح !
اسکی نکاح !

Şekil 469. Papağan, S. 132, 2 Haziran 1926
Nikahta inkılap
Eski nikah!
Yeni nikah!

Karagöz’ün Medeni Kanun’un yürürlüğe girmesinden hemen sonra yayımladığı 9 Ekim 1926 tarihli karikatür, aile hukukundaki köklü dönüşümün toplumsal cinsiyet hiyerarşilerini “altüst ettiği” yönündeki erkek merkezli kaygıları mizahın diliyle görünür kılar. Sahnenin merkezinde bacak bacak üstüne atmış vaziyette kahvelerini yudumlayan iki kadın figürü yer alır. Modern saç kesimleri, rahat oturuşları ve kendinden emin beden dilleri, erken Cumhuriyet’in “İstanbul hanımı” tipinin karikatürize edilmiş bir yansımasıdır. Kadınlar yüksek bir özgüvenle, karşılarındaki erkeği adeta bir hizmetkâr gibi konumlandırır. Kadınlardan biri, buyurgan bir tonda “Ayol efendi, ayakta durma; biz kahvemizi içinceye kadar otur da sonra fincanları alır yıkarsın!” diyerek, erkeği ev içi hizmete çağırır.

Sahnedeki erkek figürü karikatürün asıl hedefidir. Alt yazıda “İki karılı koca” olarak tanımlanan bu karakter, Medeni Kanun öncesinde çok eşlilik hakkına sahip olan erkeği temsil eder. Ancak Kanun’un kabulüyle birlikte çok karılı evlilik yasaklanmış, mevcut iki karılı erkekler bu yeni hukuki düzende hem suçluluk hissi hem de belirsizlik içinde bırakılmıştır. Karikatürde erkek, kadınların karşısında ezilmiş, korkmuş ve neredeyse çocuklaştırılmış bir halde çizilmiştir; “Aman efendim, aman cicim, huzurunuzda oturma benim haddime mi? Emredin ayağınızın türabı olayım” sözleri, erkeğin yeni hukuki statü karşısında yaşadığı otorite kaybını abartılı biçimde ifade eder.

Kadınların ev içi hizmeti erkeğe buyurması, erkeğin ise bir hizmetkâr gibi elinde tepsiyle beklemesi, toplumsal cinsiyet rollerinin “yer değiştirmesi” üzerinden kurulan tipik bir erken Cumhuriyet mizah stratejisidir. Devrimlerin kendisini doğrudan hedef alamayan mizah dergileri, hukuki reformun doğrudan eleştirisini yapmak yerine, reformun toplumsal sonuçlarını karikatürleştirerek dolaylı bir hiciv alanı oluşturur. Burada eleştirinin yönü Medeni Kanun’a değil, Kanun’un “kadını güçlendirmesiyle” erkeğin otoritesini zayıflattığı iddiasına yönelir. Böylece karikatür, Medeni Kanun’un toplumsal cinsiyet düzenine getirdiği değişimin, erkek kaygıları üzerinden nasıl temsil edildiğini açık biçimde gözler önüne serer.


مدنی قانون باشلادقدن صوكره!
قادینلر — آیول افندی، آیاقده دورمه، بز قهوه‌مزی
ایچنجه‌یه قدر اوطورده صوكره فنجانلری آلیر ییقارسك!
ایكی قاریلی قوجه — آمان افندم، آمان جیجیم، حضور-
كزده اوطورمق بنم حدیمی؟ امر ایدك، آیاغكزك ترابی
اولایم.

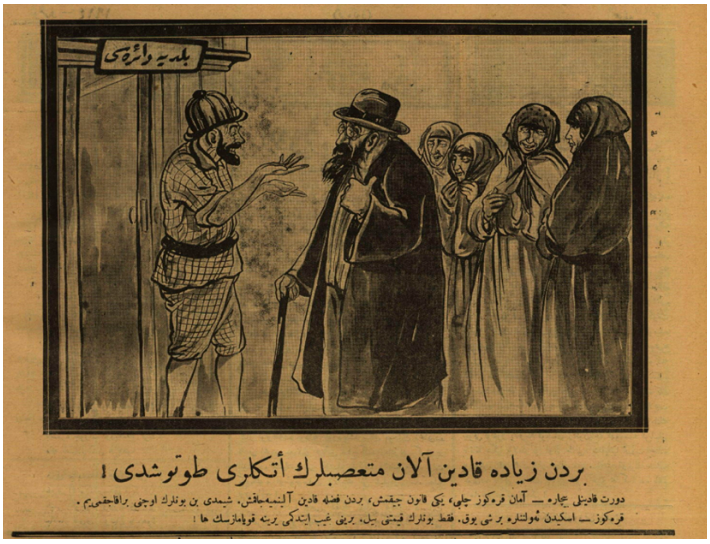
Şekil 470. Karagöz, S. 1937, 9 Teşrinievvel 1926
Medeni Kanun başladıktan sonra
Kadınlar – Ayol efendi, ayakta durma, biz kahvemizi içinceye kadar otur da sonra fincanları alır yıkarsın!
İki Karılı Koca – Aman efendim, aman cicim huzurunuzda oturma benim haddime mi? Emredin ayağınızın türabı olayım.

Bu karikatürde çok eşliliğin kaldırılması ve kadınların güçlenmesi, “ev içi otoritenin tersine dönmesi” üzerinden hicvedilirken, aynı dönemde *Karagöz*’ün başka bir çizimi aynı kaygıyı bu kez doğrudan çok eşlilik meselesinin hukuki statüsü üzerinden gündeme taşır. “Birden ziyade kadın alana mutaassıpların etekleri tutuştu!”

başlığını taşıyan karikatürde, arkasında dört kadınla birlikte belediye dairesinin önüne gelmiş "Dört Kadınlı Çelebi" figürü, Medeni Kanun'la birlikte çok eşliliğin yasaklanacağı haberini bir tür panik ve telaş haliyle karşılar: "Aman Karagöz Çelebi, yeni kanun çıkmış, birden fazla kadın alınmayacakmış. Şimdi ben bunların üçünü bırakacak mıyım?" Bu soru, reformun kadınların hukuki kazanımı olarak değil, erkeğin alışageldiği aile düzeninin sınırlandırılması ve "imkânların daralması" olarak algılanışını açık biçimde yansıtır.

Karagöz'ün yanıtı, bu paniği ahlaki bir tartışmaya taşımadan, yeni hukuki rejimin mantığını gündelik dile çeviren alaycı bir normalleştirme işlevi görür: "Eskiden evlenenlere bir şey yok. Fakat bunların kıymetini bil. Birini kaybettin mi yerine koyamazsın ha!" Burada vurgu, çok eşliliğin kaldırılmasının toplumsal cinsiyet eşitliği bakımından anlamına değil, erkeğin artık "yerine koyma" imkânına sahip olamayacağı gerçeğine yapılır. Böylece *Karagöz*, devrimin kendisini hedef almadan, değişimin ataerkil düzen açısından yarattığı huzursuzluğu komikleştirir; reformu tartışmaya açmak yerine, onu veri alıp gündelik hayattaki karşılığını hicivle görünür kılar.

Bu iki *Karagöz* karikatürü birlikte okunduğunda, Medeni Kanun'un çok eşliliği kaldıran hükmünün mizah basınında iki düzlemde temsil edildiği görülür: bir yanda kadınların güç kazanması "erkeğin ev içi hizmete itilmesi" gibi tersine çevrilmiş sahnelerle abartılır; diğer yanda aynı dönüşüm, çok eşliliğin artık hukuken "çoğaltılamaz" hâle gelmesi üzerinden, erkeğin kayıp duygusunu hedef alan bir dil ile ele alınır. *Karagöz*'ün alaycı tonu, bu temsil biçimlerini birleştirerek reformların toplumsallaştırılmasında mizahın "öğretici ve güvenli" alanını kurar.

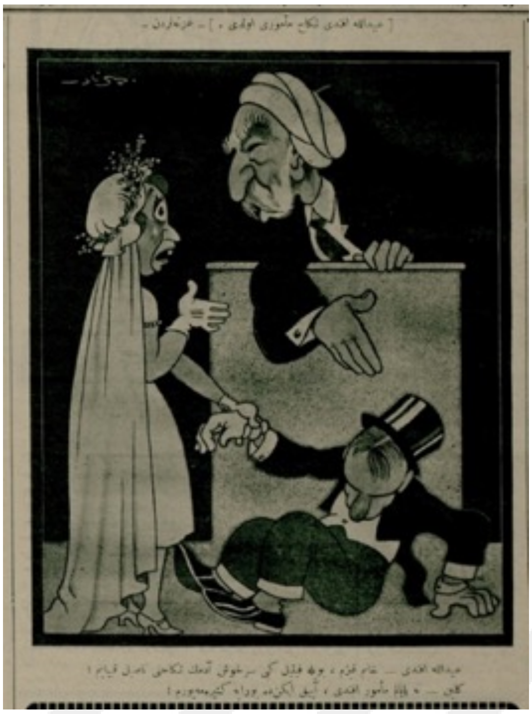

بلدیه دائره‌سی
بردن زیاده قادین آلان متعصبلرك أتكلری طوتوشدی !
دورت قادینلی چلبی — آمان قره‌كوز چلبی، یكی قانون چیقمش، بردن فضله قادین آلینمیه‌جاقمش. شیمدی بن بونلرك اوچنی براقاجقمی‌یم.
قره‌كوز — اسكیدن أولنلره بر شی یوق. فقط بونلرك قیمتنی بیل. برینی غیب ایتدكی یرینه قویامازسك ها !

Şekil 471. Karagöz, S. 1914, 21 Temmuz 1926
Birden ziyade kadın alana mutaassıpların etekleri tutuştu!
Dört Kadınlı Çelebi: Aman Karagöz Çelebi, yeni kanun çıkmış, birden fazla kadın alınmayacakmış. Şimdi ben bunların üçünü bırakacak mıyım? Karagöz: Eskiden evlenenlere bir şey yok. Fakat bunların kıymetini bil. Birini kaybettin mi yerine koyamazsın ha!

Papağan'da yayınlanan karikatür, Medeni Kanun'un yürürlüğe girmesiyle birlikte evlilik akdinin dini otoriteden alınarak sivil bir memur tarafından gerçekleştirilmesi uygulamasını konu edinir. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk resmî nikâh memuru olan Ubeydullah Efendi[812] sahnede yüksek bir kürsüde otoriter bir konumda çizilir; bu, sivil nikâhın yeni hukuk düzenindeki merkezi rolünü vurgular. Karikatürde gelin, ayağının üzerinde zor duran sarhoş damadı nikâh memurunun karşısına getiren etkin taraf olarak resmedilmiştir. Gelinin "Ayık iken de buraya getiremiyorum" sözü, Medeni Kanun'un kadınlara evlilik sürecinde daha fazla inisiyatif tanıdığı yönündeki toplumsal algıyı mizahi bir dille yansıtır. Damat figürünün güçsüz ve kontrolsüz oluşu ise erkek otoritesinin yeni hukuk rejiminde sembolik bir kayba uğradığına dair ataerkil bir kaygıyı görünür kılar. Karikatür Medeni Kanun'un gündelik hayatta yarattığı rol değişimlerini abartılı bir tersine çevirme yoluyla mizahın konusu hâline getirir.

---

[812] Mehmed Ubeydullah Efendi (1858–1937), İzmir doğumlu, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde öğretmenlik, gazetecilik ve mebusluk yapmış; yeğeni Adliye Vekili Mahmut Esat Bozkurt'un hazırladığı Medenî Kanun'un kabulünün ardından Beyoğlu Belediyesi'nde Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk resmî nikâh memuru olarak görev almıştır. Cumhuriyet ve hukukî inkılapları destekleyen, çok yönlü bir Jön Türk aydınıdır. Bkz. Abdulhamit Kırmızı, "Ubeydullah Efendi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 42, İstanbul 2012, s. 20-22.

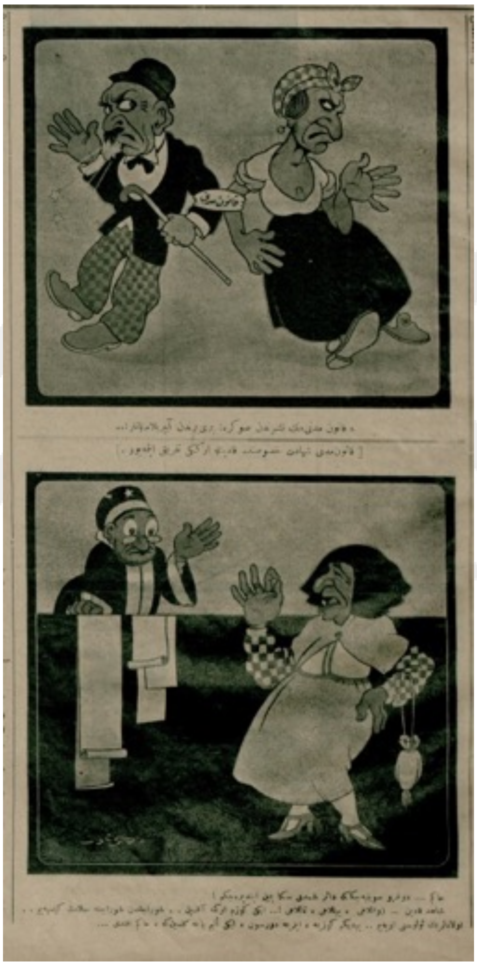


Şekil 472. Papağan, S. 166, 3 Teşrinievvel 1926
(Ubeydullah Efendi nikah memuru oldu) – Gazetelerden-
Ubeydullah Efendi – Hanım kızım, böyle fitil gibi sarhoş adamın nikahını nasıl kıyayım?
Gelin – Ne yapalım memur efendi, ayık iken de buraya getiremiyorum!

Yine *Papağan*'da yayınlanan iki sahneli karikatür, Medeni Kanun'un yürürlüğe girmesiyle hem evlilik bağının hem de hukuk karşısında kadın–erkek eşitliğinin nasıl algılandığına dair dönemin mizahi yorumunu sunar. Karikatürün ilk sahnesinde kadın ile erkek, "Medeni Kanun" yazılı bir bantla kollarından birbirine bağlanmış şekilde resmedilir. Her ikisinin de yüzü asıktır; öfkeli ve huzursuz bir ifadeyle ters yönlere doğru gitmek isterler, fakat bant buna izin vermez. Bu görsel, Medeni Kanun'un boşanma rejiminde yaptığı en temel değişikliği hicveder: ne erkek ne kadın artık tek başına evliliği sonlandıramaz; boşanma ancak kanunda belirlenen sebepler ve mahkeme kararıyla mümkündür. Bu nedenle "ayrılamama" hali yalnızca erkeğin tek taraflı boşama yetkisinin elinden alınmasına değil, aynı zamanda boşanmanın karşılıklı bir hukuki süreç haline gelmesine işaret eder. Karikatür, reformun hem erkek hem kadın açısından yarattığı yeni zorunlulukları — evliliğin iradi olmaktan çıkıp hukukla çerçevelenen bir birliktelik haline gelişini — abartılı bir beden diliyle görünür kılar.

İkinci sahnede ise kadın bir mahkemede şahitlik ederken, eski usul son derece uzun ve duygusal bir yemin kalıbı tekrar edilir. Hakimin modern, kısa ve rasyonel bir yemin formülü talep etmesine karşılık kadının geleneksel yemin ifadelerini sıralaması, Medeni Kanun’un getirdiği hukuki dönüşüm ile yerleşik kültürel pratikler arasındaki uyumsuzluğu hicveder. Bu sahne, kadının hukuken tanınan “şahitlik ehliyeti”nin modernleşme ile toplumsal alışkanlıkların henüz tam anlamıyla örtüşmediğini gösterir.

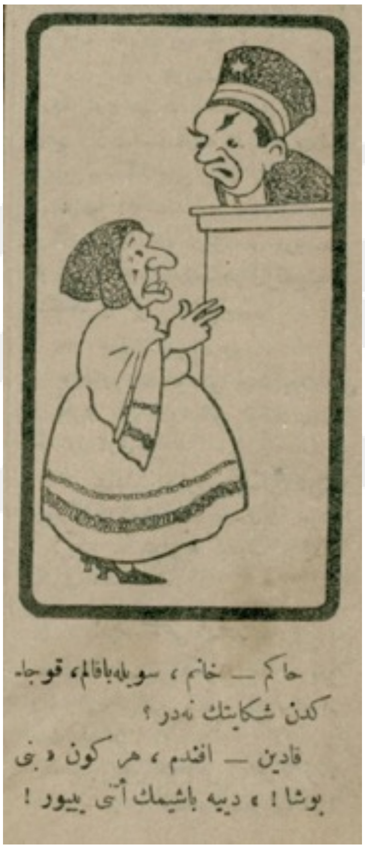
Karikatür böylece Medeni Kanun’un kadın-erkek eşitliği yönündeki hükümlerini doğrudan eleştirmeden, hukuki modernleşme ile gündelik kültürel davranışlar arasındaki geçiş dönemini mizahi bir gerilim olarak sunar.



Şekil 473. Papağan, S. 168, 10 Teşrinievvel 1926
Resim 1
Kanun-u Medeninin neşrinden sonra: Birbirinden ayrılamayanlar!...
(Kanun-u Medeni şahadet hususunda kadınla erkeği tefrik etmiyor.)
(Kadınla adamın kollarını birbirine bağlayan bantta “*Medeni Kanun*” yazıyor.
Resim 2
Hakim – Doğru söyleyeceğine dair şimdi sena yemin ettireceğim!
Şahit Kadın – (Vallahi, billahi, tallahi!... İki Gözüm önüne aksın… Şuracıktan şuracığa selamet gitmeyeyim… Evlatlarımın ölüsünü öpeyim… Yediğim gözüme, izime dursun, iki elim yanıma gelsin ki, hakim efendi…

Başka bir *Papağan* karikatüründe kadın, hakimin karşısında kocasına dair şikâyetini dile getirirken, “Efendim, her gün “beni boşa!” diye başımın etini yiyor!”

sözünü kullanır. Medeni Kanun ile yeni hukuk düzeni, karikatürde erkeği iradesi sınırlanmış, evliliği sonlandıramadığı için karısına sürekli baskı yapan ama sonuç alamayan bir figüre dönüştürürken; kadını hukuken belirleyici, hatta güçlü bir konuma yerleştirir. Kadının bu durumdan bıkmış bir tonda şikâyet etmesi, Medeni Kanun'un boşanma alanında yarattığı güç dengesi değişiminin gündelik hayatta nasıl algılandığını abartılı bir açıdan görünür kılar. Karikatür böylece erkek otoritesinin hukuken sınırlandığı yeni düzende ortaya çıkan sembolik "güç kaybını" mizahi bir dile tercüme eder.


حاكم — خانم ، سويله باقالم ، قوجا‌ه
كدن شكايتك نه‌در ؟
قادين — افندم ، هر كون « بنى
بوشا ! » ديه باشيمك آتى ييور !

Şekil 474. Papağan, S. 169, 13 Teşrinievvel 1926
Hakim – Hanım, söyle bakalım, kocandan şikayetin nedir?
Kadın – Efendim, her gün "beni boşa!" diye başımın etini yiyor!

Bu üç karikatür, Medeni Kanun'un kabulüyle birlikte kadın ve erkeklerin hukuki statülerinde ortaya çıkan köklü değişimlerin, henüz tam olarak kavranmadığı bir dönemde günlük yaşamda yaratabileceği uyumsuzlukları mizahi bir dille görünür kılar. Reformun kapsamını, sınırlarını ve yeni hakların nasıl kullanılacağını bilmeyen bireylerin karşılaşabileceği komik ve abartılı sahneler üzerinden çizilen bu örnekler, Medeni Kanun'un toplumsal hayata ilk yansımalarının daha çok bir "alışma dönemi" etrafında şekillendiğini gösterir.

SONUÇ

Bu tez, İkinci Meşrutiyet'in ilanından kadınlara siyasal hakların kademeli olarak tanındığı 1930'lu yıllara uzanan süreçte, Türk modernleşmesinin en tartışmalı ve dinamik alanlarından biri olan "kadın kimliği"nin mizah basınındaki temsillerini incelemiştir. Çalışmanın temel amacı, modernleşme tarihini yalnızca hukuki reformlar ve resmi söylemler üzerinden değil; gündelik hayatın, popüler görsel kültürün ve mizahın sunduğu imgeler aracılığıyla yeniden okumaktır. Bu çerçevede karikatürler, basit birer güldürü unsuru ya da tali görsel malzeme olarak değil, modernleşmenin toplumsal algı düzeyinde nasıl anlamlandırıldığını, hangi kaygılarla karşılandığını ve hangi toplumsal cinsiyet normları üzerinden tartışıldığını görünür kılan birincil tarihsel kaynaklar olarak ele alınmıştır. Karikatürler, dönemin toplumsal kaygılarını, modernlik tahayyüllerini ve kadın bedenine yüklenen sembolik anlamları "tek karede kristalleştirebilen" yoğun bir görsel dil sunmaktadır.

Bu bakışla tez, kadın imgesinin mizah basınında hangi tematik kümeler içinde kurulduğunu; bu kümelerin, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan geçişte süreklilikleri ve kopuşları nasıl taşıdığını, modernleşmenin toplumsal cinsiyet rejimini hangi sembolik araçlarla yeniden ürettiğini tartışmıştır. Tezin temel iddiası şudur: Mizah basını, bir yandan otoriteyi ve resmî ciddiyeti sarsabilen "karnavalesk" bir alan gibi işleyerek eleştiri üretirken, öte yandan ataerkil normları yeniden üreten ve modernleşmenin kadın bedeni üzerinden kurduğu sınırları "gülmece" aracılığıyla meşrulaştıran ideolojik bir mekanizma olarak da çalışmıştır. Bu ikili işlev, tez boyunca hem basının tarihsel dönüşümü hem de kadın temsilinin tematik çeşitliliği üzerinden izlenmiştir.

Çalışmanın yöntemsel omurgası, kapsamlı bir arşiv taramasıyla belirlenen mizah dergilerindeki tüm sayıların, ideolojik ya da tematik ön eleme yapılmaksızın taranması ve kadın figürünün yer aldığı karikatürlerin kataloglanmasıyla oluşturulan "karikatür havuzu"na dayanmaktadır. Bu havuzdan çıkarılan temsiller, karikatürlerin "kendiliğinden önerdiği eksenler" doğrultusunda tematik kümelere ayrılmış; tez başlıkları da büyük ölçüde bu malzemenin sunduğu temsil yoğunluklarının ürünü olarak kurgulanmıştır. Böylece karikatürler, yalnızca "neye gülündüğünü" değil; neyin tehdit, neyin arzu, neyin utanç, neyin makbul sayıldığını; modernliğin hangi eşiklerde “kabul edilebilir”, hangi eşiklerde “tehlikeli” görüldüğünü de açığa çıkaran bir zihniyet haritası sunmuştur. Bu yaklaşım, çalışmanın sonuçlarını “toplumsal gerçekliğin doğrudan temsili” yerine, erkek-egemen kentli bakışın kurduğu bir temsil rejiminin tarihsel çözümlemesi olarak konumlandırmıştır.

Tezin birinci bölümünde kurulan modernleşme–kadın çerçevesi, ikinci ve üçüncü bölümlerdeki bulguların ana okuma anahtarını oluşturmuştur: Modernleşme, yalnızca kurumlar ve yasalar düzeyinde ilerleyen doğrusal bir dönüşüm değil; bedenler, gündelik hayat pratikleri, mekânlar ve ahlak söylemleri üzerinden işleyen, sıklıkla çelişkili bir toplumsal mühendislik alanıdır. Bu nedenle kadın bedeni, mizah basınında hem “medeniyetin ölçütü” olarak vitrinde taşınan bir göstergeye, hem de “ulusal ahlakın sınırlarını” belirlemek için denetlenen bir yüzeye dönüşmüştür. Üçüncü bölümün başlangıcında vurgulandığı gibi, mizah basını bu dönemde yalnızca olayları hicvetmez; toplumsal cinsiyet rejimini kuran, yeniden üreten ve meşrulaştıran ideolojik bir alan olarak işlev görür; kadın bedeni, ulusal kimliğin, modernleşme projesinin ve ahlakın sınırlarının çizildiği en görünür sembolik yüzeylerden biri haline gelir. Bu bağlamda Tezin “süreklilik–kopuş” ekseninde ulaştığı genel sonuç, bu sembolik işlevin rejim değişse dahi büyük ölçüde devam ettiğidir: Dönemler değişir, siyasal krizler ve hedefler dönüşür; fakat kadın bedeni, modernleşmenin en hızlı okunabilen, en kolay denetlenebilen ve en yoğun anlam yüklenebilen taşıyıcı yüzeyi olma niteliğini korur.

Karikatürler kronolojik olarak incelendiğinde, İkinci Meşrutiyet yıllarında kadın imgesinin daha çok “alafranga taklit”, “ahlaki çözülme”, “tüketim düşkünlüğü” gibi temalar etrafında kurulduğu; Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke döneminde kadının giderek daha fazla çalışan, kamusal alanda bulunan ve dolayısıyla geleneksel cinsiyet rollerini zorlayan bir figüre dönüştüğü görülmektedir. Cumhuriyet’in ilanı ve reformların uygulamaya konulmasıyla birlikte kamusal alanda kadın, bu kez “ulusun modern yüzü”, “ilerlemenin sembolü”, “medeni yaşamın kanıtı” olarak yüceltilmiştir. Ne var ki mizah basınındaki temsiller, bu yüceltilmenin hiçbir zaman tek yönlü olmadığını; aksine, modernleşmenin her aşamasında kadın bedeninin aynı zamanda korkuların, kaygıların ve ahlaki paniklerin de taşıyıcısı haline geldiğini göstermektedir.

Kadın, Osmanlı karikatüründe görünmeye başladığı andan itibaren siyasal anlamlandırmanın en elverişli taşıyıcısı haline gelir. Bu erken dönem karikatürleri, kadın kimliğini bireysel bir özne olarak değil, “modernlik”, “gelenek”, “ahlak”, “aile” ve “ulus” tartışmalarının görsel zemini olarak işler. Böylece kadın imgesi, daha en başından itibaren modernleşmenin kültürel kodlarını tartışmaya açan bir mecra haline gelmiştir.

İkinci Meşrutiyet bağlamında, mizah basınında kadın temsili iki ana hatta yoğunlaşmıştır. Birincisi, hürriyet söyleminin açtığı yeni kamusallığın kadın bedeni üzerinden alegorize edilmesi; ikincisi ise kadınların görünümündeki (kıyafet, saç, aksesuar, dolaşım) dönüşümün, modernlik–gelenek çatışmasının “en gürültülü” sahnesi olarak resmedilmesidir. Bu dönemde kadın, bir yandan yeniliğin, özgürlüğün ve toplumsal dönüşümün taşıyıcısı gibi kurgulanırken; diğer yandan “geleneksel düzenin tehdit altında olduğu” yönündeki ataerkil kaygının başlıca odağına yerleştirilir.

Meşrutiyet’in basın özgürlüğü vaadiyle beliren çoğulcu tartışma zemini, mizah basınını siyasal eleştiri açısından daha görünür kılarken; aynı zamanda kadın figürünün, modernleşmeyi “okunur” kılan bir simgeye dönüşmesini hızlandırmıştır. Buradaki kritik süreklilik şudur: Kadının kamusal görünürlüğü arttıkça, mizah basını bu görünürlüğü çoğu kez “özneleşme” olarak değil, erkeğin düzen algısını sarsan bir “taşkınlık” olarak çerçevelemeye meyleder. Kadın figürü modernleşmenin simgesi olarak “sahneye çağrılır”, fakat sahnedeki rolü çoğu kez sınırlandırılır: ya modernliğin parıltılı ama yüzeysel tüketicisi, ya da geleneksel düzenin huzurunu bozan bir katalizördür.

Birinci Dünya Savaşı, Mütareke ve Milli Mücadele yılları ise kadın temsilinin daha sert bir ideolojik yoğunluğa kavuştuğu, sembolik yükün ağırlaştığı bir evre olarak belirginleşir. Tezin bulguları, bu dönemde kadın figürünün aynı anda hem “ulusal felaketin bedeni” hem de “ulusal umudun taşıyıcısı” olarak iki uç anlamda dolaşıma sokulduğunu göstermektedir. Özellikle savaş alegorilerinde kadın bedeni, soyut kavramların (ulus, vatan, barış, işgal, bağımsızlık) cisimleştiği bir temsil alanına dönüşür: kadın bazen “sulh perisi”, bazen “düşkün bir kıta” olarak Avrupa, bazen de kurtuluşun dişil sembolü olarak resmedilir.

Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele yılları, Osmanlı toplumsal cinsiyet rejiminin hem kurumsal hem kültürel düzeyde yeniden tanımlandığı bir eşik oluşturmuştur. Bu dönemde kadın, yalnızca aile içi rollerin taşıyıcısı olmaktan çıkarak ulusal kimliğin, modernleşme ideallerinin ve ahlaki tartışmaların merkezinde konumlanan sembolik bir figüre dönüşmüştür. Karikatürler aracılığıyla modernleşme, ahlak, milliyetçilik ve toplumsal düzen üzerine yürütülen tartışmalar gündelik bir dile kavuşur. Savaşın açtığı demografik ve ekonomik boşluk kadınların kamusal alana çıkışını hızlandırırken, mizah dergileri bu genişlemeyi hem kaçınılmaz bir gerçeklik hem de erkeklik normlarını tehdit eden bir gerilim kaynağı olarak resmetmiştir. Burada kopuş gibi görünen şey ise, aslında sembolik yükün ölçeğidir: Meşrutiyet'te kadın bedeni daha çok gündelik modernleşmenin "görünen işareti" iken, savaş ve işgal yıllarında doğrudan siyasal varoluşun, ulusal travmanın ve kolektif kaderin "taşıyıcı metaforu" haline gelir. Bu dönüşüm, kadın bedeninin politikleşmesi kadar, politik olanın "cinsiyetlendirilmesi" anlamına da gelir: Ulusun şiddeti, kaybı, aşağılanması ya da zaferi, çoğu kez dişil bir beden üzerinden anlatılır; böylece ulusal hikâye, kadın bedeninin kırılganlığı ve "korunması gereken" niteliğiyle duygu yüklü bir çerçevede kurulabilir.

Bu dönemin çarpıcı bulgularından biri, Lozan sürecinin mizah basınında kadın bedeniyle cisimleştirilmesidir. Karikatürler, barış sürecini bir "gelin", bir "gebe beden", ya da konferansın kesintiye uğramasıyla "pörsümüş/evde kalmış" kadın imgeleriyle görselleştirerek, diplomasiyi doğrudan siyasal bir müzakere alanı olmaktan çıkarıp, arzunun, bekleyişin, umut kırılmasının ve yeniden doğuşun duygulanımsal sahnesine taşır. Bu temsil stratejisi, kadın bedenini savaşın ya da diplomasinin öznesi yapmaz; ama sürecin "anlamlandırma yüzeyi" haline getirir. Böylece çalışma, modern siyasal anlatının popüler görsel kültürde nasıl cinsiyetlendirilerek dolaşıma sokulduğunu, kadın bedeninin burada hangi tür duygusal ve ahlaki çağrışımlarla işlediğini somut biçimde göstermiştir.

Savaş ve geçiş yıllarında kadın temsili yalnızca alegorilerle sınırlı değildir; tam tersine gündelik hayatın kırılganlaşması, yoksullaşma, göç ve ahlaki panik söylemleriyle birlikte kadın, "modernliğin göstergesi" olmaktan çıkarak "ahlaki çözülmenin kanıtı" gibi kurgulanmaya başlar. Tezin ilgili kümeleri, 1920'lerin başında İstanbul merkezli mizah dergilerinde kamusal alanda görünen kadın figürünün, flört, tüketim ve cinsellik ekseninde “tehdit” diline yerleştirildiğini; buna karşılık erkekliğin de çoğu kez mağdur, aldatılabilir ya da suç ortağı olarak ironik bir biçimde yeniden yazıldığını ortaya koyar. “Avcı–avlanan” metaforları, kadın ve erkek ilişkilerini bir “pazar” ve “av” diliyle kurarken, toplumsal ahlakı kadın bedeni üzerinden tartışmanın sürekliliğini pekiştirir: Kadın hem “günahkâr” hem “güç sahibi” olarak çizilir; erkek ise hem arzulayan hem şikâyet eden bir konuma yerleştirilir. Bu ikili kurgu, tez boyunca tekrar eden bir mekanizmayı açığa çıkarır: Kadın bedeni “arzu” nesnesi haline getirilirken aynı anda “ayıplama” ve “denetim” söylemleriyle kuşatılır; mizah da bu çelişkiyi çoğu kez görünür kılmak yerine, gülmece aracılığıyla doğallaştırır.

Erken Cumhuriyet’e geçişle birlikte, tezde belirginleşen kopuş, devletin modernleşmeyi daha merkezi, pedagojik ve normatif bir proje olarak kurmasıdır; süreklilik ise bu projenin en görünür yanlarından birinin yine kadın bedeni olmasıdır. Cumhuriyet’in kadın politikaları, hukuki reformlarla kamusal alana katılımı teşvik ederken, bu katılımı çoğu zaman “makbul kadınlık” sınırları içinde tanımlamış; kadın hem modern ulusun simgesi hem ahlaki düzenin taşıyıcısı hem de büyük toplumsal projelerin “öznesi/nesnesi” olarak konumlandırılmıştır. Buradaki temel bulgu, Cumhuriyet modernliğinin çift yönlü mantığıdır: Bir yandan meslek sahibi, şehirde dolaşan “yeni kadın” figürü ulusun vitrini haline gelir; öte yandan aynı modernlik, anneliği ve fedakârlığı birincil kimlik olarak kodlayan ve kamusal katılımı ahlaki bir görev diliyle çevreleyen söylemlerle örülür. Bu ikilik, mizah basınında şöyle işler: Karikatürler, reformlara eşlik eden toplumsal dönüşümü tartışmaya açarken, kadın bedeni etrafında hem yüceltici hem de aşağılayıcı temsilleri yan yana üretir; böylece modern yurttaşlık vaadi, “ahlakın bekçiliği” göreviyle birlikte dolaşıma sokulur.

Tezde aile hukuku tartışmaları üzerinden izlenen çizgi, süreklilik–kopuş temasını en somut biçimde görünür kılan alanlardan biridir. 1917 Hukuk-ı Aile Kararnamesi’nden 1924’teki tasarı tartışmalarına uzanan hatta karikatürler, reformların yalnızca yasa metni düzeyinde kalma riskini, “zihniyet dönüşümü” sağlanmadıkça eşitsizliklerin aile içinde sürebileceği fikrini alaycı biçimde teşhir eder. Burada mizahın işlevi özellikle dikkat çekicidir: Dışarıdan bakıldığında “reform yanlısı” gibi duran hiciv, aynı anda reform söyleminin sınırlarını da işaret eder; erkek egemen hukuk zihniyeti dönüştürülmediğinde, kanun değişse bile gündelik hayatın cinsiyet rejiminin direnç ürettiğini gösterir. Bu bulgu, tezdeki ana iddiayı güçlendirir: Mizah basını, modernleşmeyi yalnızca yansıtmaz; modernleşmenin “işlemediği yerleri” de görünür kılar, fakat çoğu kez bunu kadın bedeni ve kadın rolü üzerinden yaparak, dönüşümün maliyetini yine kadınlara yükleyen bir dil üretir.

“Mecburi izdivaç” gibi nüfus ve ahlak siyasetinin iç içe geçtiği başlıklarda ise, kadın temsili daha açık biçimde biyopolitik bir çerçeveye yerleşir: Kadın bedeni, ulusun nüfus kaygıları, sağlık söylemleri ve “milli varlığın bekası” fikri içinde bir görev alanı olarak kurgulanır. Tezin bu noktada ulaştığı sonuç, modern devlet aklının kadın bedenini yalnızca sembolik bir vitrinde değil, aynı zamanda nüfusun yönetimi ve toplumun “ıslahı” bağlamında işlevselleştirdiğidir. Mizah basını ise bu tür projeleri kimi zaman alaya alır, kimi zaman da normalleştirir; fakat her iki durumda da kadın bedeni, tartışmanın merkezi taşıyıcısı olmayı sürdürür.

Çalışma, “ahlak” ve “cinsellik” başlıklarında modernleşmenin en keskin çelişkilerinden birini ortaya koymuştur: Mizah basınında, toplumsal çöküş söylemiyle birlikte kadınların kamusal görünürlüğü “ahlaki tehdit” olarak temsil edilirken, aynı yayın evreni kadın bedenini erotikleştirerek bir teşhir nesnesine dönüştürmekten geri durmaz. Bu çift yönlü temsil, erken 20. yüzyılın toplumsal cinsiyet rejiminde “makbul kadınlık” ile “arzu nesnesi” arasında kurulan gerilimin, mizah aracılığıyla süreklileştirildiğini göstermektedir. Kadın bedeni bir yandan ulusal ahlakın sınırını çizen “kırmızı çizgi” haline getirilirken, öte yandan gülmece ekonomisinin ve popüler beğeni rejiminin merkezinde “satılabilir” bir görsel malzeme olarak dolaşıma sokulur.

Kamusal görünürlük, moda ve “asrilik” tartışmaları da benzer bir mekanizma üzerinden ilerler. Kadının ne giyeceğine dair bitmeyen münakaşalar, estetik tercihlerin ötesinde, kamusal alanda kadın varlığını şekillendirme ve denetleme çabasının aracı haline gelir; moda çatışmaları, milliyetçi idealler ve ahlaki kaygıların çarpışma zemini olarak kurulur. Bu bulgu, tezdeki süreklilik iddiasını pekiştirir: Rejim değişmiş, hukuk dönüşmüş, kamusal alan yeniden tanımlanmış olsa da kadın bedeninin “kıyafet” üzerinden düzenlenmesi, modernleşmenin en istikrarlı denetim hatlarından biri olarak varlığını sürdürür. Mizah basını bu denetimi çoğu kez görünür kılar; ancak bunu yaparken, kadın bedenini tartışmanın konusu haline getirip, erkek bakışını ve yargılayıcı dili merkezde tutar.

Aşk, evlilik ve gündelik hayatın dönüşümü üzerinden kurulan karikatür evreni ise, modernleşmenin yalnızca devlet-toplum ilişkisi değil, aynı zamanda mahrem alanın yeniden örgütlenmesi anlamına geldiğini göstermektedir. İstanbul merkezli dergiler, “asrî kadın” figürünü kimi zaman moda, tüketim ve çıkarla özdeşleştirerek ahlaki tehdit gibi sunarken, kimi zaman modernliğin yüzü olarak sunar; apartman hayatı, salonlar, çay partileri gibi yeni mekânlarda ilişkiler “arzu–ayıplama” ikili koduyla resmedilir.

Tezin bu noktada ulaştığı daha genel sonuç, modernleşmenin mahremi kamusallaştırdığı; kamusallaştırdığı ölçüde de mahremi ahlaki denetimin konusu haline getirdiğidir. Karikatürler, bu dönüşümü hem bir “merak” hem de bir “tehdit” ekonomisi içinde dolaşıma sokarak, yeni ilişki biçimlerini gülmece yoluyla tartışılabilir hale getirir; fakat tartışmanın dili çoğu zaman kadın bedenini merkezde tutan hiyerarşik bir bakış üretir.

Tüm bu bulgular bir arada değerlendirildiğinde, tez mizah basınında “kadın imgesinin dönüşümü”nü tek yönlü bir ilerleme ya da gerileme çizgisinde değil, dönemsel krizler ve devletin hedefleriyle birlikte zaman zaman değişen ama belli sabit mekanizmaları koruyan bir temsil rejimi olarak ortaya koymuştur. 1914–1923 arası mizah basınının kadın figürünü aynı anda modernliğin göstergesi, eril kaygının tetikleyicisi, ahlaki tartışmaların odağı, ulusal ideallerin simgesi ve gündelik hayatın ironik aktörü olarak temsil ettiği; kadın bedeninin toplumsal düzenin kırılganlığını ve modernliğin belirsizliğini taşıyan başat görsel alan haline geldiği vurgusu, tezin ana sentezini özetler. Bu sentez, II. Meşrutiyet’te “özgürleşme ve görünürlük” söylemiyle açılan alanın, savaş yıllarında “ulusun bedenine ve çöken ahlakına” Cumhuriyet’te ise “makbul yurttaşlığın vitrini ve ahlakın taşıyıcısı”na dönüşmesiyle kurulan süreklilik zincirini görünür kılar. Kopuş, kadınların hukukî ve kamusal statüsündeki genişlemelerde ve modernleşme projesinin daha merkezi bir devlet programına dönüşmesinde belirgindir; süreklilik ise, bu genişlemenin temsil düzeyinde çoğu kez erkek bakışıyla çerçevelenmesi, kadın bedeninin denetim ve sembolleştirme nesnesi olmayı sürdürmesidir.

Çalışmada ortaya çıkan en önemli bulgulardan biri, kadın modernleşmesinin çoğu aşamalarının karikatürlerde yoğun biçimde cinselleştirilmiş olmasıdır. Tesettür tartışmalarından moda ve beden estetiğine, çalışan kadından “femme fatale” imajına kadar hemen her temada kadın bedeni, mizahi temsilin merkezine yerleştirilmiştir. Bu durum, dönemin erkek egemen bakış açısının karikatürün yapısal doğasıyla birleşerek kadın bedenini sürekli yeniden üreten ve denetleyen bir söylem yarattığını göstermektedir. Kadın, modernleşmenin ideal yüzü olarak sunulduğu anlarda bile çoğu kez nesneleştirilmiş, sembolize edilerek resmedilmiştir. Dolayısıyla mizah basını, modernleşme sürecinin toplumsal cinsiyet rejimiyle kurduğu ilişkiyi estetik ve ideolojik bir araç olarak yeniden üretmiştir.

Karikatürler sadece dönemi yansıtmamış; aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarını üretmiştir. Mizah bazen düzeni ters yüz eden bir eleştiri üretir, bazen de yalnızca gerilimi boşaltıp düzeni olduğu gibi bırakır; Türkiye modernleşmesi bağlamında da çoğu zaman hem eleştirel hem de ataerkil normları pekiştirici bir işleve aynı anda sahiptir. Karikatürler, otoriteyi hedef aldığında bile, toplumsal cinsiyet hiyerarşilerini yeniden üretme eğilimi gösterebilmektedir; kadın temsilleri bu nedenle, yalnızca "kadınların nasıl görüldüğünü" değil, erkekliğin hangi kaygılar içinde olduğunu, hangi dönüşümler karşısında savunmaya geçtiğini de ifşa eder. Sonuç olarak tez, modernleşme tarihini mizah basınında yayınlanan karikatürler yoluyla kadın bedeni üzerinden okurken, kadın temsillerinin yalnızca kadınlara dair olmadığını; ulusun, devletin, ahlakın, sınıfın ve erkekliğin krizlerini aynı anda taşıyan çok katmanlı bir anlam bütünü kurduğunu göstermiştir.

Bu tezin temel katkısı, İkinci Meşrutiyet'ten erken Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecinin süreklilik ve kopuşlarını, mizah basınında oluşturulan geniş bir karikatür havuzuna dayalı tematik-kronolojik bir okuma ile kadın bedeni üzerinden görünür kılması; karikatürü tarihsel belge olarak merkezîleştirerek modernleşme literatürüne popüler görsel kültür temelli bir yaklaşım önermesidir. Bununla birlikte çalışmanın sınırlılıkları, malzemenin ağırlıkla kentli/İstanbul merkezli mizah dergilerinden gelmesi ve temsillerin "tüm kadınların gerçek deneyimi"ni değil, erkek egemen kentli bakışın ürettiği bir temsil rejimini yansıtmasıdır; ayrıca nitel görsel çözümlemenin doğası gereği yorumun belirli bir öznellik payı taşıdığı kabul edilmelidir. Ayrıca mizah basınındaki kadın temsillerinin edebiyat, sinema ve popüler kültürün diğer alanlarıyla karşılaştırmalı olarak ele alınması, modern Türkiye'de toplumsal cinsiyetin kültürel inşasını daha bütünlüklü biçimde anlamaya katkı sağlayacaktır.

Gelecek çalışmalar bakımından, bu tezde oluşturulan karikatür havuzunun nicel/dijital yöntemlerle (zaman serisi, tema yoğunluğu, mekân/sınıf kodları, çizer ağları) yeniden analiz edilmesi; Osmanlıca/Türkçe mizah basınıyla uluslararası mizah dergilerinin karşılaştırmalı okunması; taşra basını ve bölgesel yayınlarla temsil rejiminin mekânsal farklılıklarının izlenmesi; ayrıca kadın okur tepkilerini, mektupları ve karşı söylemleri içeren arşivlerle "temsil" ile "alımlama" arasındaki ilişkinin kurulması, bu çalışmanın açtığı hattı derinleştirecek başlıca yönelimler olarak görünmektedir.

KAYNAKÇA

Resmî Yayınlar

Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslâmiyesi 1333 Senesi Raporu, Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaası, İstanbul, 1334 [1918]

“Maarif Teşkilatına Dair Kanun”, *T.C Resmî Gazete,* S. 353, 24 Mart 1926

“Tevhid-i Tedrisat Kanunu”, *T.C Resmî Gazete,* S. 63, 6 Mart 1924

Türkiye Büyük Millet Meclisi Zabıt Ceridesi (TBMMZC), D.3, C.18, İ.3, 43, İnikat, 3 Nisan 1930.

“Umumi Hıfzıssıhha Kanunu”, *T.C Resmî Gazete,* S. 1489, 6 Mayıs 1930.

Süreli Yayınlar[813]

Akşam

Aydede

Ayine

Baba Himmet

Beberuhi

Boşboğaz ile Güllabi

Cadaloz

Cem

Cici

Coşun Kalender

Çıngıraklı Tatar

Davul

Diken

Falaka

Gıdık

---

[813] Süreli yayınların ayrıntılı künyeleri dipnotlarda verilmiştir.

Guguk

Güleryüz

Hakimiyet-i Milliye

Hayal-i Cedid

İctihad

İkdam

İktisadiyat Mecmuası

Kadınlar Dünyası

Kahkaha

Kalem

Karagöz

Karikatür

Kartal

Kelebek

Lak Lak

Leylak

Musavver Davul

Papağan

Perde

Resimli Gazete

Resimli Perşembe

Sabah

Servet-i Fünun

Türk Kadın Yolu

Türk Yurdu

Vakit

Vay Vay

Yeni Geveze

Yeni Kalem

Yeni Köroğlu

Yeniçeri

Zümrüdüanka

Araştırma Eserler

Abadan-Unat, Nermin:	*Türk Toplumunda Kadın*, Ekin Yayınları, İstanbul, 1987.
Abdullah Cevdet,	*Bir Hutbe Hemşehrilerime*, Matbaa-i İçtihad, Mısır, 1909.
Abdullah Cevdet,	"Şime-i Muhabbet," *İçtihad*, S. 89, 16 Kanunusani 1329 [29 Ocak 1914], ss. 1970–1982.
Abdullah Cevdet,	"Tesettür Meselesi", *İçtihad*, S. 29, 15 Ağustos 1327 [28 Ağustos 1911], ss. 809-811.
Afşar, Erkan:	*Yolsuzluk ve Usulsüzlük Olaylarının Türk Siyasetine Yansımaları, 1923–1950*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2013.
Ağaoğlu, Süreyya:	*Bir Ömür Böyle Geçti – Sessiz Gemiyi Beklerken*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2023.
Ahmad, Feroz:	*Modern Türkiye'nin Oluşumu*, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1995.
Ahmad, Feroz:	*İttihatçılıktan Kemalizme: Şerif Mardin'e Armağan*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1995.
Akagündüz, Ümüt:	*İkinci Meşrutiyet Döneminde Kadın Olmak*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2015.
Akagündüz, Ümüt:	*II. Meşrutiyet Dönemi Düşünce ve Kadın Dergilerinde Kadın Tartışmaları (1908–1918)*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, 2012.

Akbaba, Bülent: “İnkılâp Tarihi Öğretimi İçin Bir Kaynak: Karagöz Dergisi,” *Kastamonu Education Journal,* C. 22, S. 2, 2014, ss. 731-742.

Akgün, Ömer Faruk: “Namık Kemal,” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 32, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2006.

Akın, Yiğit: *“Gürbüz ve Yavuz Evlatlar” Erken Cumhuriyet’te Beden Terbiyesi ve Spor,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

Akkoyunlu, Sultan Berna: *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Basınında Karikatür (1923 – 1933)*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2017.

Akşin, Sina: *Jön Türkler: İttihat ve Terakki*, İmge Kitabevi, İstanbul, 2023.

Akşin, Sina: *Kısa 20. Yüzyıl Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014.

Akşin, Sina: *İstanbul Hükümetleri ve Millî Mücadele*, Cilt 1, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010.

Akşit, Elif Ekin: “Fatma Aliye’s Stories: Ottoman Marriages Beyond the Harem,” *Journal of Family History*, C. 35, S. 2, 2010, ss. 207-218.

Akyüz, Yahya: *Türk Eğitim Tarihi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 2000.

Akyüz, Yahya: “Atatürk Öğretmenlere Dedi Ki…,” *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, C. 14, S. 1, 1981, ss. 9-15.

Alanka, Deniz: “Nitel Bir Araştırma Yöntemi Olarak İçerik Analizi: Teorik Bir Çerçeve,” *Kronotop İletişim Dergisi*, S. 1, 2024, ss. 62-82.

Alkan, Mehmet Ö.: “İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e Modernleşme ve Ulusçuluk Sürecinde Eğitim,” çev. Sönmez Taner, *Osmanlı Geçmişi ve Bugünün Türkiye’si*, der. Kemal H. Karpat, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005.

Alkan, Mehmet Ö.: “Tanzimat’tan Sonra Kadının Hukuksal Statüsü,” *Toplum ve Bilim,* S. 50, 1990, ss. 85-95.

Alkan, Necmettin: *Karikatürlerle Sultan II. Abdülhamid Propaganda ve Gerçek Arasında Bir Padişah*, Kronik, İstanbul, 2023.

Allen, Ann Taylor: *Satire and Society in Wilhelmine Germany: Kladderadatsch and Simplicissimus, 1890-1914*, University Press of Kentucky, Lexington, 1984.

Alp, Hayrünisa: “Eğitim ve Kadın”, *Kamu Yönetimi ve Kadın, Cilt: 1*, ed. Hatice Altunok, Fatmagül Gedikkaya, Gazi Kitabevi, Ankara, 2019.

Alsaç, Üstün: *Türkiye’de Karikatür, Çizgi Roman ve Çizgi Film*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.

Altay, Sadet: “Cumhuriyet’in İlk On Beş Yılında Ebelik Eğitimine ve Mesleğin Dönüşümüne Dair Kısa Bir Bakış (1923–1938),” *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C. 17, S. 35, 2017, ss. 167-217.

Altın, Hamza: *II. Meşrutiyet Devri Osmanlı Mizah Basını*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2014.

Altın, Hamza: “Osmanlıda Bir Kadın Pedagog Ayşe Sıdıka Hanım ve Eseri *Usûl-i Talim ve Terbiye Dersleri*,” *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* C.X, S. 2, 2017, ss. 179-192.

And, Metin: *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

Arat, Yeşim: *Rethinking Islam and Liberal Democracy: Islamist Women in Turkish Politics*, State University of New York Press, Albany, 2005.

Arat, Zehra F. “Turkish Women and the Republican Reconstruction of Tradition”, In *Reconstructing Gender in the Middle East: Tradition, Identity, and Power*, ed. by Fatma Müge Göçek and Shiva Balaghi, Columbia University Press, New York, 1998.

Arıkan, Abdulgani & Yılmaz, Y. Gülşen: “Türk Mizah Basını Üzerine Görsel Bir İnceleme: Karagöz Gazetesi,” *Selçuk Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 57, 2022, s. 401-425.

Arpacı, Murat: “Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası,” *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, C. 11, S. 1, 2019, s. 140-154.

Arslan, Ali & Akpınar, Özlem: “İnas Darülfünunu (1914–1921),” *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, C. 6, S. 2, 2005, s. 225-234.

Arslan, Ali: *Darülfünundan Üniversiteye*, Usul Yayınları, İstanbul, 2023.

Asım, Salahaddin: *Osmanlı’da Kadınlığın Durumu*, Arba Yayınları, İstanbul, 1989.

ATAM: *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi 19. Yüzyılın İkinci Yarısından 20. Yüzyılın Başlarına Kadar Osmanlı Devleti ve Yeni Türkiye’nin Doğuşu Modernleşen Türkiye*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 2023.

Atatürk, Mustafa Kemal: *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri*, Cilt III (1925-1938), Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara, 2024.

Atatürk, Mustafa Kemal: *Atatürk’ün Söylev Demeçleri, Cilt III*, *Mart 1923 ve İnebolu, 1925*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1989.

Atatürk’ün Bütün Eserleri, 14. Cilt (1922 – 1923), Kaynak Yayınları İstanbul.

Atatürk’ün Bütün Eserleri, 12. Cilt (1921 – 1922), Kaynak Yayınları, İstanbul.

Atatürk, Gazi Mustafa Kemal: *Nutuk-Söylev 1920-1927*, Cilt 2, Atatürk Dil Tarih Yüksek Kurumu, Ankara, 2019.

Aydın, Atilla: “İngiltere Emperyalizminin Osmanlı İmparatorluğu’ndaki Yansıması: Baltalimanı Ticaret Anlaşması” *Journal of Awareness*, C.VI, S.3, 2021, ss. 101-114.

Aydın, Mehmet: “Mütareke Ortamında Yolsuzluk Tartışmaları: Siyah Pençe Olayı,” *History Studies*, C. 12, S. 3, 2020, s. 1085-1093.

Aydın, M. Akif: “Hukuk-ı Aile Kararnamesi,” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 18, TDV Yayınları, İstanbul, 1998.

Aydın, Tarık: *Boşboğaz ile Güllâbi Mizah Gazetesi*, Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2017.

Aydoğdu, Didem Kandil: *Eril Bir Çağdaşlaşma Hikayesi: Halkevleri ve Kadın (1932–1951)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2018.

Ayışığı, Metin: “II. Meşrutiyet Döneminde İstanbul’da Fuhuş ve Zührevi Hastalıklarla Mücadele,” *XVIII. Türk Tarih Kongresi Bildirileri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2018.

Bakar, Bülent: “Esaretten Kurtuluş: İtilâf Devletlerinin İstanbul’u Tahliyesi,” *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE)*, S. 23, 2009, ss. 13-58.

Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

Bakır, Kemal “II. Meşrutiyet Döneminde Millî Seçkincilik ve Eğitim: Emrullah Efendi Tuba Ağacı Nazariyesi,” *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, C.11, S. 45, 2008, ss. 197-213.

Balam Sızan, Elif: “Devr-i Hürriyetten Devr-i Cumhuriyete Bir Hafıza Mekânı: Abide-i Hürriyet,” *Kent Araştırmaları Dergisi*, C. 13, S. 38, 2022, ss. 2898–2933.

Balcı, Hülya: “Dergicilikte İlk Kadın Özel Sayısı: *Hayat* (1928)”, *Toplumsal Tarih*, S. 51, 1998.

Balcı, Meral & Tuzak, Mervenur: “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Nezihe Muhiddin Özelinde Türk Kadınlarının Siyasi Hakları İçin Mücadelesi,” *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, C. 1, S. 1, 2017, ss. 43-51.

Baran, Tülay Alim: “Mütareke Döneminde İstanbul’daki Rus Mültecilerin Yaşamı,” *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi,* C. 22, S. 64–66, 2006, ss. 119-140.

Barbarosoğlu, Fatma: *Modernleşme Sürecinde Moda ve Zihniyet*, Profil Kitap, İstanbul, 2023.

Başcı, Pelin: “Love, Marriage, and Motherhood: Changing Expectations of Women in Late Ottoman Istanbul,” *Journal Of Turkish Studies,* C. 4, S. 3, 2003, ss. 145-177

Batır, Betül: “İnsan Kadın’ Dönüşümünde Türkiye’de Karma Eğitim”. İçinde *Tarih ve Eğitime Dair: Cumhuriyetin 100. Yılı Konuşmaları*, ed. Ahmet Şimşek, İstanbul Üniversitesi–Cerrahpaşa Yayınevi, İstanbul, 2024.

Baudelaire, Charles: “Le Peintre de la vie moderne (1863)”; Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge, 1999.

Bayrak, M. Orhan: *Türkiye’de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü (1831 – 1993)*, Küll Yayınları, İstanbul, 1994.

Baysal, Hatice: “Osmanlı’da Kadın Memureler İçin Motivasyon Uygulamaları: Bank-ı Osmanî-i Şahane, Dersaadet Telefon Anonim Şirketi Osmaniyesi ve Kadın Birinci İşçi Taburu Üzerine Bir İnceleme,” *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 4, S. 29, 2017, ss. 339-366.

Bedir, Ayşe: *Yakın Dönem Siyasi Tarihin Karikatür Üzerinden Analizi: Karagöz 1922 – 1939*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2019.

Belenli, Tuğba & Avaroğulları, Ayten Kiriş: “20. Yüzyılda Türkiye’de Kadın Konusunun Tarih Derslerinde Öğretimine Yönelik Bir Değerlendirme: Türk Kadınlar Birliği ve Faaliyetleri,” *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 19, S. 2, 2017, ss. 287-310.

Belfanti, Carlo Marco & Merlo, Elisabetta: “Fashion and Democracy in Europe, 1860–1960,” *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, 2, 2021, ss. 55-68.

Berkes, Niyazi: *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2002.

Berkes, Niyazi: *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler*, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 1997.

Berki, Osman Fazıl: *Devletler Hususi Hukuku,* Sevinç Matbaası, Ankara, 1959.

Berktay, Fatmagül: *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

Bilge, Yunus: “Halide Edip’in *Yedigün* Dergisindeki Yazılarında Kadına Bakışı,” *The Journal of Academic Social Science Studies*, C. 5, S. 4, 2012, ss. 43-61.

Bilgin, Nuri: *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi: Teknikler ve Örnek Çalışmalar,* Siyasal Kitabevi, Ankara, 2014.

Bilsel, M. Cemil: *Lozan*, Cilt 1, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1998.

Blackthorne-O’Barr, Erik: “Singing on “The World’s Stage”: Kanto and Late Ottoman Social Life,” *Kadim*, S. 2, 2021, ss. 13-32.

Bora, Tanıl: *Cereyanlar-Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

Bozarslan, Hamit: *Türkiye Tarihi-İmparatorluktan Günümüze*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

Bozaslan, B. Mehmet & Çokoğulları, Emel: “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Modern Eğitimin İnşası: Devletin Kurtarılmasından Devletin Kurulmasına,” *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi,* C. 17, S. 3, 2015, ss. 309-329.

Bozkurt Birgül & Bozkurt, İbrahim: “Türkiye’nin İlk Kadın İl Belediye Başkanı ‘Müfide İlhan’ ve Mersin’deki Çalışmaları,” *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi,* C. 10, S. 19, 2014, ss. 51-75.

Bozkurt, Gülnihal: “Atatürk’ün Hukuk Alanında Getirdikleri”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 8, S. 22, Kasım 1991, ss. 45-54.

Böyük, Mustafa: “Milli Mücadele Dönemi Mizah Basını: Güleryüz Dergisi ve Sedat Simavi Karikatürleri,” *Simetrik İletişim Araştırmaları Dergisi***,** C. I, S. 2, 2019, ss. 136-147.

Bremmer, Jan & Roodenburg, Herman: *Antik Çağdan Günümüze Mizahın Kültürel Tarihi*, Çeviren Kadir Gülen, Fol Yayınları, Ankara, 2024.

Brummett, Palmira: *İkinci Meşrutiyet Basınında İmge ve Emperyalizm*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

Brummett, Palmira: *Image and Imperialism in the Ottoman Revolutionary Press, 1908–1911*, State University of New York Press, Albany, 2000.

Brummet, Palmira: “Gluttony, Cholera and High Fashion: Political and Cultural Imperialism in the Ottoman Cartoon Space.” *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, No. 77-78, 1995, ss. 145-164.

Brummett, Palmira: “Dogs, Women, Cholera, and Other Menaces in the Streets: Cartoon Satire in the Ottoman Revolutionary Press, 1908–11,” *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 27, No. 3, 1995, pp. 433-460.

Bukarlı, Edip: “Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Kadın Kıyafetinin Dönüşümü,” *Turkish Studies*, C. 12, S. 1, 2017, ss. 55-78.

Bulut, Sedef: “Türkçülerin Penceresinden Osmanlı’da Kadın Meselesi,” *Tarihin Peşinde: Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 5, S. 10, 2013, ss. 313-336.

Budak, Ali: “Osmanlı Devleti’nde Modernleşme Aracı Olarak Gazeteler,” *Akademik Araştırmalar Dergisi*, C. 13, S. 51, 2011, ss. 109-136.

Budak, Mustafa: *Misak-ı Milli’den Lozan’a: İdealden Gerçeğe Türk Dış Politikası,* Küre Yayınları, İstanbul, 2013.

Budak, Mustafa: “I. Dünya Savaşı Sonrası Yeni Uluslararası düzen Kurma sürecinde Osmanlı Devleti’nin Tavrı Paris Barış Konferansı’na Sunulan 23 Haziran 1919 Tarihli muhtıra”, *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, S. 7, 1999, ss. 191-215.

Butler, Judith: “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4, 1988, ss. 519-531.

Butler, Judith: *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.

Cantek, Levent: *Şehre Göçen Eşek Popüler Kültür, Mizah ve Tarih*, İletişim yayınları, İstanbul, 2018.

Caporal, Bernard: *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını (1919–1970)*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1982.

Critchley, Simon: *On Humour*, Routledge, London, 2002.

Cohen, Stanley: *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, Routledge, London, 2002.

Çağrıcı, Mustafa: “Vatan.” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2012.

Çakır, Serpil: *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1996.

Çakır, Serpil: “Mekanın Kadınlar Açısından Kurgulanışına Kuramsal ve Tarihsel Süreç İçinde Bakmak”, içinde *Kadın ve Mekân: Tutsaklık mı Sultanlık mı?*, ed. Ayşen Akpınar, Turkuaz Yayınları, İstanbul, 2009.

Çakmak, Fevzi: “Aydede ve Karagöz Mizah Dergilerinde Türk Kurtuluş Savaşı”, *Büyük Taarruzun 90. Yılında Uluslararası Milli Mücadele ve Zafer Yolu Sempozyumu, 02-04 Ekim 2012 / Uşak Cilt II*, yay. haz. Arzu Güvenç, Murat Saygın, Ankara, 2014.

Çalen, Mehmet Kaan: “1909 Kanun-i Esasî Tadilatı,” *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 2, S. 4, 2012, ss. 129-140.

Çavdar, Tevfik: *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi*, İmge Kitabevi, Ankara, 2013.

Çelik, Celaleddin: “Gökalp’in Bir Değişim Dinamiği Olarak Kültür-Medeniyet Teorisi,” *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 1, S. 21, 2006, ss. 43-63.

Çelik, Tuğrul: *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Siyasi Karikatüründe Erkeklik: Karikatür Dergisi Örneği: 1936-1948*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi 2022.

Çetin, Nurten: “Millî Mücadele Döneminde Edirne,” *Milli Mücadelenin Yerel Tarihi 1918–1923 (Cilt 10: Edirne – Kırklareli – Tekirdağ),* Türkiye Bilimler Akademisi, Ankara, 2023, ss. 82-87.

Çeviker, Turgut: *Karikatürkiye 1. Cilt Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi 1923 – 2008*, NTV Yayınları, İstanbul, 2010.

Çeviker, Turgut: *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü – 1 Tanzimat ve İstibdat Dönemi 1867 – 1878*, Adam Yayınları, İstanbul, 1986.

Çeviker, Turgut: *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü-II Meşrutiyet Dönemi 1908-1918*, Adam Yayınları, İstanbul, 1988.

Çeviker, Turgut: *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 3 Kurtuluş Savaşı Dönemi 1918-1923*, Adam Yayınları, İstanbul, 1991.

Çeviker, Turgut: “İlk Kadın Karikatürcü ve Türkiye’de Kadınlar İçin İlk Mizah Dergisi,” *Bayan Yanı*, S. 3, 2013, ss. 44–45.

Çolak, Orhan M.: “Sultan II. Mahmud'un Hazinedar Ustası Cevri Kalfa ve Vakıfları,” içinde *Hidayet Yavuz Nuhoğlu Armağanı*, haz. İshak Keskin, Muhammet Hanefi Kutluoğlu ve Sabriye Serap Kurbanoglu, Pamuk Yayıncılık, İstanbul, 2009.

Çoruk, Ali Şükrü: *Mizah Penceresinden Milli Mücadele – ya istiklal ya ölüm-* , Kitabevi, İstanbul, 2008.

Daldal, Şule: “Ekonomik Modeller, Postmodernizm ve Feminist İktisat”, *Çalışma Hayatında Kadın, Eskar 2. Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Sempozyumu*, ed. Gülay Akgül Yılmaz, Marmara Üniversitesi Kadın Çalışmaları Merkezi, İstanbul, 2017, ss. 51–88.

Davies, Christie: *Jokes and Their Relation to Society*, Mouton de Gruyter, Berlin, 1998.

Davulcu, Ebru: *II. Meşrutiyet Dönemi Mizah Basınında Osmanlı Modernleşmesi ve Eleştirel Kodlar – Kalem ve Cem Dergileri Üzerinden* –Palet Yayınları, İstanbul, 2015.

Davulcu, Ebru: Osmanlı Devleti’nde Yayınlanan İlk Kadın Mizah Dergisi: *Leylak*, *2. Uluslararası El Ruha Sosyal Bilimler Kongresi Tam Metin Kitabı*, İksad Yayınevi, Şanlıurfa, 2018, ss. 236-248.

Demir, Mine “Osmanlı Kadınları Arasında Modanın Yaygınlaşmasında Bir Araç Olarak Biçki-Dikiş,” *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* C. 1, S. 2, 2016, ss. 71-90.

Demirbacak, Ayşe: “İkinci Meşrutiyet Dönemi Mizah Basınına Genel Bir Bakış”, *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, C. III, S. 1, 2019, ss. 19-33.

Değirmencioğlu, Gürsoy: “Mütareke Dönemi Mizah Basını: “Güleryüz” Mizah Gazetesinde Yayımlanan Karikatürlerin İçerikleri Üzerine Bir İnceleme”, *Global Media Journal TR Edition*, C. 6, S. 11, 2015, ss. 202-219.

Demir, Sertaç Timur: *Türkiye’de Mizah Dergileri Kültürel Hegemonya ve Muhalefet*, SETA, İstanbul, 2016.

Demirci, Tuba & Selçuk Aksin, Somel: “Women’s Bodies, Demography, and Public Health: Abortion Policy and Perspectives in the Ottoman Empire of the Nineteenth

Century," *Journal of the History of Sexuality,* C. 17, S. 3, 2008, ss. 377–420.

Demirdirek, Aynur: *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikayesi*, Ayizi Kitap, Ankara, 1993.

Demirel, Fatmagül: *II. Abdülhamid Döneminde Sansür*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2020.

Demirel, Fatmagül: *Cumhuriyet Kurulurken Hayaller ve Umutlar*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2019.

Demirel, Fatmagül: *Cumhuriyet Kadınlarının Askerlik Hayali Kadın Asker Olur Mu?*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2024.

Demirkol, Gökhan: "Türkiye'nin ilk Türkçe Mizah Dergisi: Terakki", *Akademik Bakış*, C. 10, S. 19, 2016, ss. 141-160.

Demirkol, Gökhan "Tanzimat Mizahının 'Şarivari'leri: *Şarivari* ya da *İbretnüma-yı Âlem* (1871) ve *Şarivari Medeniyet* (1874) Mizah Dergileri," *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 17, S. 1, 2019, ss. 265-293.

Demirkol, Gökhan: "Kurtuluş Savaşı'nda Mizahın İki Cephesi: Güleryüz, Aydede'ye Karşı", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, S. 41, 2015, ss. 139-169.

Demirkol, Gökhan: "Tanzimat Mizahının Son Yayıncısı Teodor Kasap'ın Avrupa'ya Kaçışı ve İstanbul'a Dönüşü," *Tarih Dergisi–Turkish Journal of History*, S. 86, 2025, ss. 162-183.

Dere, Mustafa: "Cemil Süleyman Alyanakoğlu'nun *Siyah Gözler* Romanında Kötücül Kadın Tipi," *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 28, Haziran 2022, ss. 114-124.

Doane, Mary Ann: *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, , Routledge, New York, 1991.

Duben, Alan ve Behar, Cem: *İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile ve Doğurganlık, 1880–1940*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1996.

Durakbaşa, Ayşe: "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve "Münevver Erkekler", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, der. Ayşe

	Berktay Hacımirzaoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998.
Durmuş, Büşra Tosun:	“Modernleşme Bağlamında Erken Dönem Türkiye Cumhuriyeti’nde Kadının Temsili: Akbaba Dergisi Örneği,” *Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 7, 2020, ss. 166-195.
Dündar Türkkan, Vildan & Kalaycı, Tuğçe:	“Erken Cumhuriyet Döneminde Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Mekânsal Dönüşüm,” *International Journal of Social and Humanities Sciences Research*, C. 11, S. 113, 2024, s. 2273–2280.
Eco, Umberto:	*Yorum ve Aşırı Yorum*, çev. Kemal Atakay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016.
Edi, Ahmet:	“Şeyh Sait İsyanı Sonrası Ağrı İsyanları (1925–1930),” *III. Uluslararası Ağrı Dağı ve Nuh’un Gemisi Sempozyumu*, 2011.
Eldem, Vedat:	*Harp ve Mütareke Yıllarında Osmanlı İmparatorluğu’nun Ekonomisi,* Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1994.
Emeksiz, Abdülkadir:	“İstanbul Şehrinin ‘Udhûke-Perdâzı’: Meşhur Komik Abdürrezzak (Abdi, ö. 1914)”, *Osmanlı İstanbul’u IV*, ed. Feridun M. Emecan, Ali Akyıldız, Emrah Sefa Gürkan, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018, ss. 843-884.
Ener Su, Aydan:	“Halka Latin Harflerini Öğreten Bir Mizah Gazetesi: Yeni Köroğlu,” *Türklük Bilimi Araştırmaları,* S. 47, 2020, ss. 57-88.
Eraslan, Zeki:	“Diplomat Olarak İbrâhim Hakkı Paşa,” *10 Uluslararası Atatürk Kongresi Bildiriler Cilt III*, 2024, ss. 2797-2818.
Erdal, İbrahim:	“Atatürk Dönemi (1923–1938) Türk-İran İlişkileri ve Sadabad Paktı,” *Karadeniz Araştırmaları,* C. 34, S. 34, 2012, ss. 77-88.
Erdem, Ali Rıza:	“Atatürk’ün Kadına ve Kadın Eğitimine Verdiği Önem”, *Belgi*, S. 9, 2015, ss. 1266-1277.
Erdem, Nilüfer:	*Mizah Penceresinden Yunanistan’da Halk, Savaş ve Siyaset (1919–1923),* Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2018.
Erdem, Yasemin Tümer:	*II. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Kızların Eğitimi*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat

Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2007.

Erdoğan, Mehmet: "Milli Mücadele Döneminde Bir Mizah Dergisi: Âyine," *Turkish Studies*, C. 9, S. 12, 2014, ss. 169-177.

Ergin, Osman Nuri: *Türk Maarif Tarihi*, Cilt I, Eser Matbaası, İstanbul, 1977.

Erginün, İnci: *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2007.

Eryaman, Ayşe: "1909 Matbuat Kanunu Matbuat Hürriyeti Getirdi Mi? İkinci Meşrutiyet Osmanlı Meclisi Mebusan'ında "Matbuat Hürriyeti" Tartışmaları (1909-1914)", *OTAM*, S. 48, 2020, ss. 43-63.

Faroqhi, Suraiya: *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2014.

Federici, Silvia: *Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim*, çev. Öznur Karakaş, Otonom Yayıncılık, İstanbul,2012.

Fidan, Ceyda ve Özdemir, Yasin: "Karagöz'ün Gözünden I. Dünya Savaşı (28 Haziran 1914–7 Ağustos 1915)," içinde *Savaşan Devletlerin Tarihçilerinin Gözüyle 100. Yılında I. Dünya Savaşı*, yay. haz. Mustafa Serin, Antalya, Akdeniz Üniversitesi Yayınları, 2018, s. 289-315.

Findley, Carter V.: *Modern Türkiye Tarihi, İslam Milliyetçilik ve Modernlik 1789 – 2007*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2012.

Fitriani, Fitriani: "Gender in International Conflict: Women Representation in Security Discourse," *Jurnal Hubungan Internasional*, Vol. 8, No. 2, 2012, pp. 172-185.

Foucault, Michel: *The Essential Works of Michel Foucault Ethics, 1954–1984, Subjectivity and Truth*, der. Paul Rabinow, The New Press, New York, 1997.

Fuat, Memet: *Başlangıcından Bugüne Dünya ve Türkiye Tiyatro Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984.

Georgeon, François: "Osmanlı İmparatorluğu'nda Gülmek mi?," *Doğu'da Mizah*, der. François Georgeon ve

Irene Fenoglio, çev. Ali Berktay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.

Georgeon, François: “Women’s Representations in Ottoman Cartoons and the Satirical Press on the Eve of the Kemalist Reforms (1919–1924),” in *A Social History of Late Ottoman Women: New Perspectives*, ed. Duygu Köksal and Anastasia Falierou, Brill, Leiden, 2013.

Gezgin, Hakkı Süha: *İşgal Günlerinde İstanbul: 1920’lerden Cumhuriyet’e İstanbul’un Toplumsal Tarihi*, yay. haz. Nuri Sağlam, Kapı Yayınları, İstanbul, 2019.

Goloğlu, Mahmut: *Devrimler ve Tepkiler (1924–1930)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017.

Gönüllü, Açelya Betül: “Türk Kültüründe Ejderha Figürü ve Bir Fakülte Amblemi Olarak Uygulanması,” *1. Uluslararası İpekyolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Nevşehir, ed. Hakan Yalap, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayınları, 2017.

Göçmen, Muammer: *İsviçre’de Jön Türk Basını ve Türk Siyasal Hayatına Etkileri (1889–1902),* Kitabevi, İstanbul, 1995.

Gökalp, Ziya: *Yeni Hayat*, haz. Salim Çonoğlu, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2025.

Gökalp, Ziya: *Türk Ahlâkı*, haz. Mustafa Görgen, Türk Kültür Yayınları, İstanbul, 1975.

Gökalp, Ziya: *Türk Töresi*, haz. Hikmet Dizdaroğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1976.

Göle, Nilüfer: *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

Göncü, Fatma ve Yüksek, İsmail: “Sırât-ı Müstakîm Dergisi'nde Kadının Sosyal Hayatı ve Ferid Vecdi’nin Dergideki Makaleleri Bağlamında Tesettür,” *Türk Akademik Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, C. 7, S. 1, 2024, ss. 34-43.

Guenther, Irene: “Nazi “Chic”? German Politics and Deutsche Mode 1933–1945,” *Fashion Theory*, Vol. I, No. 2, 1997, pp. 29-58.

Gurevich, Aaron: “Bakhtin ve Karnaval Teorisi,” içinde *Mizahın Kültürel Tarihi: Antik Çağdan Günümüze*, der. Jan Bremmer ve Herman

Roodenburg, çev. Kadir Gülen, Fol Yayınları, Ankara, 2024.

Gül, Mustafa Fırat: “Osmanlı Devleti’nde Kapitülasyonların Kaldırılması Sonrasında Halkın Tepkilerine Dair Bazı Tespitler,” *USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, C. 3, S. 5, 2021, ss. 732-754.

Gülcü, Erdinç ve Tunç, Samiye: “Osmanlı Basın Hayatında *Kadınlar Dünyası* Dergisi,” *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 3, S. 2, 2012, ss. 155-176.

Gülendam, Ramazan ve Bildirici Zübeyde: “Fatma Aliye’nin *Udî* ve Anne Brontë’un *Şatodaki Kadın* Romanlarında Uygun Eş Seçimi,” *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 33, 2014, ss. 109–128.

Gümüş, Gizem: *Türk Kadın Hareketinde Latife Bekir Çeyrekbaşı (Işıkoğdu)*, Libra Kitap, İstanbul, 2021.

Gümüş, Musa: “Birinci Dünya Harbinde Romanya’nın Savaş Diplomasisi,” *Tarih ve Gelecek Dergisi* C. 3, S. 3, 2017, ss. 62-76.

Gün, Canik Elçin & Erler, Mehmet Yavuz: “Cadaloz Mizah Gazetesinde Kadın Figürü,” *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 24, 2022, ss. 113-126.

Gün, Canik Elçin: *Osmanlı ‘Cadaloz Mizah Gazetesi’ ile Sosyolojik ve Kültürel Açıdan Karikatür ve Mizah Üretimine Dair Bir Yöntem Tespiti*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2018.

Gündüz, Mustafa: “Karma Eğitimin Tarihi ve Sosyal Gelişimine Kısa Bir Bakış”, *Eğitime Bakış*, C. 15, S. 45, 2019, ss. 16-27.

Güneş, Günver: “Türk Kadınının Muhtarlık ve Köy İhtiyar Heyetlerine Seçme Seçilme Hakkını Kazanması ve Türkiye’nin İlk Kadın Muhtarı Gül Esin (Hanım),” *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C. 9, S. 20, 2010, ss. 171-190.

Güneş, İhsan: *Atatürk Dönemi Türkiye’sinde Milletvekili Genel Seçimleri (1919 – 1935)*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2017.

Güneğilmez, Ömer Faruk: “Mecelleden Türk Medeni Kanunu'na Çok Eşlilik Tartışmaları,” *Atatürk Dergisi*, C. 12, S. 1, 2023, ss. 25-30.

Hakkı, Zehra: “Millî Moda”, *İnci*, S. 1, 1919.

Hansen, Lene: *Security as Practice: Discourse Analysis and the Bosnian War,* Routledge, London and New York, 2006.

Herwig, Holger H.: *The First World War: Germany and Austria-Hungary, 1914–1918*, Bloomsbury Academic, London, 2014.

Hilav, Selahattin: “II. Meşrutiyet Düşüncesi,” içinde *Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908–1980,* yay. yön. Sina Akşin, Cem Yayınevi, İstanbul, 1987.

Hiz, Gürbey: “Mahmud Sadık ile Fenni Sohbetler: Makineler, Elektrik ve Yüzyıla Verilecek İsim,” *Arredamento Mimarlık*, S. 349, ss. 56-61, 2021.

Hobsbawm, Eric J.: *Kısa 20. Yüzyıl 1914–1991: Aşırılıklar Çağı*, çev. Yavuz Alogan, Everest Yayınları, İstanbul, 2011.

Hüseyin Cahit, “Bizde Kadın Meselesi”, *Vakit*, 2 Ağustos 1336.

Irzık, Sibel ve Parla, Jale (der.): *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet,* İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2011.

Işat, Ceren: *Türk Kadınlar Birliğinde Devlet ve Sınıf İlişkileri,* Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2006.

Işık, Zekeriya: “Osmanlı İmparatorluğu’nda Kamusal Alanda Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kimliğiyle Kadın (1839-1900): Çorum Şer’iyye Mahkemesi Örneği”, *Bilig*, S. 85, Bahar 2018, ss. 25-56.

İnalcık, Halil: *Osmanlı ve Modern Türkiye Araştırmaları*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2018.

İnce, Gökçen Başaran: “The Depiction of Women’s Suffrage in Turkey in the Editorial Cartoons of the Era”, *Journal of Yasar University*, C. 10, S. 37, 2015, ss. 6413-6431.

İpşirli Argıt, Betül: “Osmanlı İstanbul’unda Giyim Kuşam”, *Antik Çağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi,* C. IV, proje yöneticisi M. Akif Aydın, ed. Coşkun Yılmaz, Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul, 2015.

Jirousek, Charlotte: *Ottoman Dress and Design in the West: A Visual History of Cultural Exchange,* Indiana University Press, Bloomington, 2019.

İşler, Özlem Elif: *The Evolution of a Concept: “Vatan” from Hometown to Shared Place*, Bilkent University, Tarih Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2024.

Kadıoğlu, Ayşe: “Cinselliğin İnkarı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları”, içinde *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, der. Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998

Kandiyoti, Deniz: *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul, 1997.

Kandiyoti, Deniz: “Emancipated but Unliberated? Reflections on the Turkish Case,” *Feminist Studies*, Vol. 13, No. 2, 1987, pp. 317-338.

Kandiyoti, Deniz: “Bargaining with Patriarchy”, *Gender and Society*, Vol. 2, No. 3, 1988, pp. 274-290.

Kansu, Aykut: *İttihadcıların Rejim ve İktidar Mücadelesi, 1908–1913*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

Kaplan, Leyla: *Cemiyetlerde ve Siyasi Teşkilatlarda Türk Kadını*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 1998.

Kaplan, Leyla: “II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Kadınlarının Özgürleşme Hareketi,” *Osmanlı 5: Toplum*, ed. Güner Eren, Bilim Editörleri Doç. Dr. Kemal Çiçek, Cem Oğuz, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999.

Kaplan, Leyla: “Türk Bedai’iyini Koruma Derneği ve Cumhuriyet Döneminde Türk Güzelliğini Geliştirme Çabaları,” *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 17, S. 49, 2001, ss. 159-170.

Kara, İsmail: *Türkiye'de İslamcılık Düşüncesi*, Cilt 1, Risale Yayınları, İstanbul, 1986.

Karagözoğlu, Galip: “Atatürk’ün Eğitim Savaşı”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 2, S. 4, 1985, ss. 193-214.

Karacan, Ali Naci: *Lozan Konferansı ve İsmet Paşa*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993.

Karaismailoğlu, Ercan: “Ahkâm-ı Şahsiyye Komisyonunca Aile Hukukuna Dair Yapılan Çalışmalar,” *Adalet Dergisi*, S. 71, 2023, ss. 527-564.

Karakışla, Yavuz Selim: *Osmanlı İmparatorluğu’nda Savaş Yılları ve Çalışan Kadınlar: Kadınları Çalıştırma Cemiyeti (1916–1923),* İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

Karakışla, Yavuz Selim: “Harem Ağaları Teavün Yurdu (1919) – Harem Ağaları Birleşin!”, *Toplumsal Tarih*, S. 114, Haziran 2003.

Karpat, Kemal H.: *Osmanlı’da, Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma*, İmge Yayınları, Ankara, 2006.

Karpat, Kemal H.: *Kısa Türkiye Tarihi 1800–2012*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2013.

Karabekir, Kazım: *İmparatorluğun Çöküşü “Birinci Dünya Savaşına Neden Girdik, Nasıl Girdik?”*, Haz. Prof. Faruk Özerengin, Truva Yayınları, İstanbul, 2020.

Karaman, Mehmet Ali: “I. Dünya Savaşı Başlarken Osmanlı Basınında Taraf Olma Algısının İyi-Kötü Yakınlaşması Üzerinden Okunması,” *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 1, S. 21, 2020, ss. 103-114.

Kartal, Cemile Burcu: “Türkiye’de Kadınların İlk Defa Oy Kullandığı 1930 Belediye Seçimlerinde Türk Kadınlar Birliği’nin Faaliyetleri”, *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 3, 2016, ss. 165-197.

Kayıkçı Yılmaz, Mehtap: “Darülfünun Grevi,” *Akademik Bakış Dergisi*, s. 71, 2019, ss. 30-43.

Kaymaz Mert, Melek: *The Effect of Ottoman Modernization on Non-Muslim Women: An Evaluation from Tanzimat to the Last Period of the Empire*, İKSAD Publishing House, Bursa, 2024.

Kayış, Yasin: “Cumhuriyet Döneminde Cemil Cem ve Cem Mizah Dergisi,” *Çağdaş Türkiye Araştırmaları Dergisi*, C. 18, S. 36, 2018, ss. 89-103.

Keene, Jennifer D.: “What Did It All Mean? The United States and World War I”, *Histoire@Politique*, No. 22, 2014, pp. 120-136.

Kemal, Cemal “Mustafa Kemal’in Mondros Mütarekesi’ne Tepkisi,” *Atatürk Yolu Dergisi,* C. 12, S. 46, 2010, ss. 367-400.

Keskin, Tülay: “Demet Dergisi’nde Kadın ve İlerleme Anlayışı.” *Tarih Araştırmaları Dergisi,* C. 24, S. 37, Mayıs 2005, ss. 289-312.

Kılıç, Sibel: “Cumhuriyet Döneminde Görsel İfade Unsuru Olarak Karagöz Mizah Yayınları” *Balkan Türkoloji Araştırmaları Merkezi Dergisi* (Bal-Tam), S. 33, 2020, ss. 103-117.

Kılıçzade Hakkı: “Pek Uyanık Bir Uyku”, *İçtihad*, S. 55, 21 Şubat 1328 (6 Mart 1913)

Kılıçzade Hakkı, “Neden Mağlup Olduk?” *İçtihad*, S. 56, 28 Şubat 1328 (13 Mart 1913)

Kıranlar, Safiye: “Mütareke İstanbul’unda Konut Sorunu (1918–1922),” *METU Journal of the Faculty of Architecture,* C. 32, S. 2, 2015, ss. 99-116.

Kıranlar, Safiye: “Değişen Kadın Kimliği Üzerine Bir İnceleme: İşgal İstanbul’unda Tesettür,” *Akademik İncelemeler Dergisi*, C. 2, S. 1, 2007, ss. 309-327.

Kırkpınar, Leyla: “Türkiye’de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler,* der. Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998.

Kırmıt, Ömer Faruk: “İzmir’in İşgalinden Sonra Yapılan Büyük Sultan Ahmet Mitingleri,” *Tarih ve Gelecek Dergisi*, C. 6, S. 4, 2020, ss. 1325-1343.

Kırömeroğlu, Nida: *Mizah Penceresinden Birinci Dünya Savaşı (1914-1918)*, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2024.

Koca, Emine ve Polat, Gülşah: “Türk Kadınının Giyinme Kültüründeki Değişimde Kadın Dergilerinin Etkisi: II. Meşrutiyet Dönemi Mehasin Dergisi Örneği,” *Journal of Turkish Studies*, C. 15, S. 1, 2020, ss. 429-445.

Koca, Emine ve Polat, Gülşah: “II. Meşrutiyet Dönemi Kadınlık Dergisi Moda Sayfalarına Yönelik Bir İçerik Analizi,” *Ulakbilge,* S. 52, 2020, ss. 995-1006.

Koca Emine ve Polat, Gülşah:	“Karikatürist Gözüyle Kadın Giyiminde Batılılaşma: 1908–1912 Yılları Kalem Dergisi Örneği,” in *INFAD 4. Uluslararası Sanat, Tasarım ve Moda Kongresi: Kongre Kitabı, 9–12 Mayıs 2019, Beyrut – Lübnan*, ed. Gültekin Gürçay and Amaneh Manafıdızaji, UBAK Yayınları, Ankara, 2019.
Kocabaşoğlu, Uygur:	“1919–1938 Dönemi Basınına Toplu Bir Bakış,” *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın Yayın Yüksekokulu Yıllığı*, 1981.
Koç, Muhammet:	*Hayâl-i Cedîd Gazetesi (1–79. Sayı): İnceleme, Tahlilî Fihrist, Seçme Metinler*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2017.
Koçer, Hasan Ali:	*Türkiye’de Modern Eğitimin Doğuşu ve Gelişimi (1773–1923)*, MEB Yayınları, Ankara, 1991.
Koçu, Reşad Ekrem:	*Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları, İstanbul, 1969.
Koloğlu, Orhan:	*Osmanlı’dan Günümüze Türkiye’de Basın Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.
Koloğlu, Orhan:	*Türkiye’de Karikatür Tarihi*, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005.
Koloğlu, Orhan:	*Osmanlı Dönemi Basınının İçeriği*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul, 2010.
Koloğlu, Orhan:	“Karikatürümüze Kadının Girişi”, *Toplumsal Tarih*, S. 122, 2004, ss. 78-83.
Konan, Belkıs:	“Hukuk-ı Âile Kararnâmesi’nde Kadının Hukukî Durumu ile İlgili Düzenlemeler,” *II. Türk Hukuku Tarihi Kongresi Bildirileri,* ed. Fethi Gedikli, On İki Levha Yayıncılık, İstanbul, 2016.
Köylü, Murat	“The Causes of Failure of the Greek Army in the Battle of Kütahya–Eskişehir,” *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 22, S. 2, 2023, ss. 526-535.
Kurnaz, Şefika:	*Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839–1923)*, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara, 1991.

Kurnaz, Şefika: *Osmanlı Kadınının Yükselişi*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2013.

Kurnaz Şahin, Feyza: “Mağdur ve Sembol: I. Dünya Savaşı Yıllarında Osmanlı Devleti’nde Kadına Yönelik Propaganda”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi-SUTAD,* S. 44, 2018, ss. 217-243.

Kurşun, Zekeriyya: “Şeyh Said (1865–1925),” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ek Cilt 2, TDV Yayınları, Ankara, 2019.

Kuzgun, Meral: “Türk Kadınının Hak Arayışında Sabiha Sertel (1919–1930),” İçinde *Türklerde Kadın*, ed. Alpaslan Demir, Tuba Tombuloğlu, ve Oğuz Polatel, Kömen Yayınları, Konya, 2020.

Küper-Büsch, Sabine ve Rona, Nigar: *Padişahın Burnu Türkiye’de Karikatürler – Die Nase des Sultans Karikaturen aus der Türkei*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008.

Lartey, Solomon: “Exploring the Symbolism and Historical Significance of the Statue of Liberty in the Context of Political Turmoil: Future Recommendations and Studies.” Teesside University Working Paper, 2024.

Lazari, Andrzej de; Riabov Oleg, and Zakowska, Magdalena: “The Russian Bear and the Revolution: The Bear Metaphor for Russia in Political Caricatures of 1917–1918,” *Vestnik of Saint Petersburg University Arts,* Vol. 9, No. 2, 2019, pp. 325-345.

Lefebvre, Henri: *Mekânın Üretimi*, çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014.

Lewis, Bernard: *Modern Türkiye’nin Doğuşu*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1993.

Lloyd, Genevieve: *Erkek Akıl*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.

Magemizoğlu, Gizem: “Lozan Barış Konferansı'nda Osmanlı Borçları ve Devletlerin Egemen Eşitliği İlkesi”, *Tezkire*, 2023, S. 84 – 85, ss. 28-45.

Mardin, Şerif: *Türk Modernleşmesi Makaleler 4*, İletişim Yayınları, İstanbul,1991.

Mardin, Şerif: *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

Massey, Doreen: *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.

Mauriac, Claude: *Femmes Fatales,* trans. Henry Wolff, Calder & Boyars, London, 1966.

McClintock, Anne: *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, Routledge, New York, 1995.

McDowell, Linda: *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.

Mehmet Tahir Bey: *Çarşaf Meselesi,* Sancakçıyan Matbaası, İstanbul, 1915.

Metinsoy, Elif Mahir: *Mütareke Dönemi İstanbul'unda Moda ve Kadın (1918–1923)*, Libra Kitap, İstanbul, 2014.

Metinsoy, Elif Mahir: *Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı Kadınları: Gündelik Yaşamda Siyaset ve Mücadele,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017.

Metinsoy, Elif Mahir: "Türk Kadını Dergisi ve Mütareke Döneminde Kadın Yazarlar," *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 64, 2020, ss. 271-292.

Metintaş, Mustafa Yahya: "Nezihe Muhittin ve Türk Kadınının Siyasi Haklar Mücadelesi," *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi Yakın Tarih Dergisi*, C. 1, S. 3, 2018, ss. 74-97

Millett, Kate: *Cinsel Politika*, çev. Seçkin Selvi, Payel Yayınevi, İstanbul, 1987.

Mosse, George L.: *Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*, University of Wisconsin Press, Madison, WI, 2020.

Mrinalini, Sinha: *Gender and Nation*, American Historical Association, Washington, DC, 2006.

Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema"*, Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Leo Braudy ve Marshall Cohen, Oxford University Press, New York, 1999.

Mutlu, Cengiz: "Millî Mücadele'de Türkiye'de Azalan Nüfus ve İzdivaç Meselesi," *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 29, S. 85, 2013, ss. 85-169.

Nezihe Rikkat, “Erkekleşme,” *Türk Kadını*, S. 13, Kasım 1918.

Najmabadi, Afsaneh: “Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak”, çev. Alev Türker, *Vatan, Millet, Kadınlar*, der. Ayşe Gül Altınay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

Nutku, Özdemir: *Darülbedayi’den Şehir Tiyatrosu’na,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.

Oğuz, Çiğdem: *Osmanlı’da Ahlak Buhranı: Birinci Dünya Savaşı’nda Toplum, Siyaset ve Toplumsal Cinsiyet*, Fol Kitap, Ankara, 2023.

Oğuz, Çiğdem: “The Homeland Will Not Be Saved Merely by Chastity”: Women’s Agency, Nationalism, and Morality in the Late Ottoman Empire,” *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association*, Vol. VI, No. 2, 2019, ss. 91-111.

Oğuz, Çiğdem: *The Moral Crisis in the Late Ottoman Empire*, Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yayımlanmış Doktora Tezi, 2017.

Oktar, Tiğinçe: *Osmanlı Toplumunda Kadının Çalışma Yaşamı*, Bilim Teknik Yayınevi, İstanbul, 1998.

Olgun, Kemal: “Osmanlı Meclis-i Mebusan Binası Çırağan Sarayı’nın Yanması ve Yankıları”, *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 13, 2007, ss. 115-124.

Ortaylı, İlber: *Batılılaşma Yolunda*, Merkez Kitap, İstanbul, 2007.

Ortaylı, İlber “Bir Aydın Grubu Yeni Osmanlılar”, *Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 6, haz. Murat Belge – Fahri Aral, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.

Ortner, Sherry B.: “Is Female to Male as Nature Is to Culture?” in *Woman, Culture, and Society,* ed. Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere, Stanford University Press, Stanford, CA, 1974.

Oymak, Alparslan: *Osmanlı Mizahında Teodor Kasap: Diyojen, Çıngıraklı Tatar ve Hayal Gazetesi Üzerine*

	Bir İnceleme, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2013.
Öcal, Mustafa:	"İmam ve Hatip Mektepleri, Mezunlarından Bazıları ile Yapılan Mülâkatlar ve Şehâdetname Örnekleri," *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* C. 12, S. 2, 2003, ss. 51-101.
Öğün, Tuncay:	"I. Dünya Savaşı Başlarında Osmanlı Basınında Rusya Müslümanları," *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 34, S. 97, 2018, ss. 81-108.
Öğün, Tuncay:	"Karagöz Gazetesi Örneğinde Osmanlı Mizahında ve Karikatüründe Çanakkale Deniz Savaşları," *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, C. 13, S. 18, 2015, ss. 563-592.
Öksüz, Hikmet:	"Atatürk Dönemi Türk-Arnavut İlişkileri," *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, S. 12, 1998, ss. 209-219.
Öksüz, Melek:	"Tesettür Tartışmalarının Dünü: II. Meşrutiyet Dönemi," *Turkish Studies*, C. 7, S. 4, 2012, ss. 467-487.
Öksüz, Mert:	"Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Siyaset, Toplum ve Mizah İlişkileri," *Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Bartın Üniversitesi Yayınları, 2016.
Öngören, Ferit:	*Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998.
Özbek, Müge:	"Keeping Domestic Workers Dependent in Early Twentieth-Century Istanbul," in *Moving Workers: Historical Perspectives on Labour, Coercion and Im/Mobilities*, ed. Claudia Bernardi, Viola Franziska Müller, Biljana Stojić, and Vilhelm Vilhelmsson, Boston De Gruyter Oldenbourg, Berlin, 2023.
Özcan, Nuri:	"Dârülelhan," *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 8, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, 1993.
Özçelik, Mücahit:	"Türk Basınına Göre Birinci Dünya Savaşında Osmanlı Devleti'nin Tarafsızlığı", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 21, 2009, ss. 213-232.
Özdemir, Nazlı:	"I. Dünya Savaşı'nda İstihlak-ı Milli Kadınlar Cemiyeti'nin Faaliyetleri," *Yakın*

Dönem Türkiye Araştırmaları, S. 36, 2019, ss. 29-47.

Özdemir, Nuray: *Osmanlıdan Cumhuriyete Bir Cemiyet Kadını: Nakiye Elgün*, Phoenix Publications, Ankara, 2014.

Özdemir, Nuray: “Mütareke Döneminde Asrî Kadın Cemiyeti’nin Faaliyetleri,” *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları,* S. 39, 2021, ss. 107-133.

Özdemir Tiryaki, Nuray: “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türkiye’de Nüfusu Artırmaya Yönelik Uygulamalar,” *10. Uluslararası Atatürk Kongresi Bildiriler*, Cilt II, yayına hazırlayan Erdem Ünlen, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2024, ss. 1865-1884.

Özdemir, Yavuz ve Aktaş, Elif: “Halkevleri (1932’den 1951’e)”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 45, 2011, ss. 235-262.

Özdiş, Hamdi: Osmanlı Mizah Basınında Batılılaşma ve Siyaset (1870–1877), Libra Kitabevi, İstanbul, 2010.

Özdiş, Hamdi: “Osmanlı Mizah Basınının İntihalle İmtihanı: *Punch or The London Charivari*’den Adaptasyonlar,” *Kebikeç*, S. 39, 2015, 423-442.

Özer, Sevilay: “Kadınlara Seçme ve Seçilme Hakkı Verilmesinin Türk Kamuoyundaki Yankıları,” *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi,* C. 29, S. 85, 2013, ss. 131-167.

Özsan, Gül: *Türkiye’de Modernleşme ve Kadın Sağlığı Politikaları*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2007.

Öztürk**,** Hülya: “Osmanlı Devleti’nin Son Dönemlerinde Kadınların İnas Darülfünuna ve Darülfünun Tıp Fakültesi'ne Girmeleri Hususunda Bazı Mülahazalar,” *Osmangazi Tıp Dergisi*, C. 45, S. 4, 2023, ss. 524-534.

Özkan, Tuğba: “Ahmet Midhat Efendi’nin Kurmaca Eserlerinde Kadın Temsilleri” *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 3, S. 3, 2019, ss. 385 – 395.

Pamuk, Şevket: *Osmanlı Türkiye İktisat Tarihi 1500–1914*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1990.

Parla, Taha: *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm,* İletişim Yayınlan, İstanbul, 1989.

Parla, Jale: *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019.

Polat, Gülşah: *II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Dergilerindeki Kadın Modasının Tasarım Özellikleri Üzerine Nitel Bir Analiz*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Moda Tasarımı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2020.

Rasim, Ahmed: *Fuhş-i Atîk (Eski Fuhuş Hayatı)*, Avrupa Yakası Yayınları, İstanbul, 2007.

Rozenthal, Franz: *Erken İslam'da Mizah*, Çeviren Prof. Ahmet Arslan, İris Yayıncılık, İstanbul, 1997.

Sabancılar Eren, Sıla: "100. Yılında Cumhuriyeti Anlamak: Cumhuriyet ve Kamusal Alanın Kadınlara Açılması," *Akademik Araştırmalar ve Çalışmalar Dergisi*, C. 16, özel sayı, 2024, ss. 76-90.

Sağduyu, Gürdal Bike: "Osmanlı'da Erkek Giyiminin Modernleşme Süreci", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S. 17, 2017, ss. 39-49.

Sağlam, Esengül: *Papağan Gazetesi İnceleme, Tahlilî Fihrist, Seçme Metinler*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi 2015.

Sağlam Can, Esengül: "Meşâhîrin Karnaval Alayı": Papağan Gazetesi'nde Devrin Edebiyatçılarından Bahseden Mizahî Yazılar, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 23, 2021, ss. 390-404.

Saigol, Rubina: "Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri," *Vatan, Millet, Kadınlar*, der. Ayşe Gül Altınay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

Sakaoğlu, Necdet: *Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tarihi*, İletişim İstanbul, Yayınları, 1992.

Sallan Gül, Songül; Alican, Ayşe & Gümüşoğlu, Firdevs: “Cumhuriyet’in Aydınlanma Sembolleri: Kadınlar ve Köy Enstitüleri”, *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, S. 10, 2014, ss. 89-114.

Sancar, Serpil: *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti, Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2022.

Sarıhan, Zeki: *Kurtuluş Savaşı Kadınları*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007.

Sarısaman, Sadık: “Birinci Ordu Birinci Kadın İşçi Taburu,” *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi***,** C. 8, S. 39, 1997, ss. 695-723.

Sarıtaş, Ezgi: “Bilgi Asla Gayri Ahlâki Değildir!: Cumhuriyet’in İlk Otuz Yılında Cinsel Terbiye Tartışmaları,” *ilef dergisi*, C. 12, S. 1, 2025, ss. 69-100.

Schick, İrvin Cemil: “Mekânın Cinsiyeti Vardır,” içinde *Kentsel Yaşam ve Sürdürülebilirlik,* der. Ebru Erdönmez Dinçer ve Aynur Can, Esenler Belediyesi Şehir Düşünce Merkezi, İstanbul, 2016.

Semiz, Yaşar: “1923–1950 Döneminde Türkiye’de Nüfusu Arttırma Gayretleri ve Mecburi Evlendirme Kanunu (Bekârlık Vergisi),” *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, No. S, 2010, ss. 423-455.

Serrican Kabalcı, Ece: “Refik Halit Karay’ın Kalem Dergisindeki Mizahi Sesi”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 6, S. 75, 2018, ss. 424-441.

Serrican Kabalcı, Ece: “Hüseyin Suat Yalçın’ın Kalem Dergisindeki Yazıları”, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi ASEAD*, C. 5, S. 9, 2018, ss. 12-36.

Sevinç Çam, Hatice: *Türk Basın Tarihinde Bir Siyasi Mizah Gazetesi: Ali Dayı (1948-1962)*, Ankara Üniversitesi, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2025.

Shirazi, Faegheh: *The Veil Unveiled: The Hijab in Modern Culture,* University Press of Florida, Gainesville, 2001.

Simavi, Sedat: *Yeni Zenginler*, İstanbul, 1918.Simavi, Sedat: *Kadınlar Saltanatı*, İstanbul, 1920.

Sinha, Mrinalini: *Gender and Nation (Women's and Gender History in Global Perspective series)*, American Historical Association, Washington, DC, 2006.

Sirman, Nükhet. “Kadınların Milliyeti” İçinde *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4: Milliyetçilik*, ed. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 2002, İstanbul, ss. 226-244.

Soydan Erdemir, Aynur: “Cumhuriyet Eğitimi ve Modern Kadın Kimliğinin İnşası”, *Tarih ve Eğitime Dair Cumhuriyet’in 100. Yılı Konuşmaları*, Ed: Ahmet Şimşek, IUC Universty Press, İstanbul, 2024, ss. 69-80.

Soydan Erdemir, Aynur: “Cumhuriyet ve Kadın Hakları,” içinde *Kasım 1938: Dünya Basınında Atatürk*, haz. Nur M. Çolakoğlu, Turkcell Dijital Yayınlar, İstanbul, 2018.

Soydan, Aynur: “Kadın Kimliğinin Oluşması Çerçevesinde Meslekî Teknik Eğitim (Cumhuriyet İdeolojisinin Oluşum Sürecinde Kız Enstitüleri, 1923–1940),” *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları,* C. 1, S. 1, 2002, ss. 269-287.

Subaşı, Turgut ve Çaylı, Kübra: “Osmanlı Basınında Sansüre Bir Örnek: Hayal Mizah Gazetesi,” *PESA Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 3, S. 2, 2017, ss. 92-113.

Sümer, Tülin: “Türkiye’de İlk Defa Kurulan Kadınları Çalıştırma Derneği,” *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, S. 10, 1968, ss. 53–63.

Strachan, Hew: *The First World War: Volume I: To Arms*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

Şahin, Emine: “Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e Osmanlı’da Mizah Basını,” *DÜSOBED: Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 7, S. 2, 2022, ss. 20-43.

Şahin, Hafize. “Ziya Gökalp’in Manzumelerinde Kadın Söylemi” *Turkish Studies*, C. 12, S. 22, 2017, ss. 653-672.

Şahin, Seval: *Karikatür II. Meşrutiyet Döneminin Ünlü Simaları Mehmet Asım Us*, Dergah Yayınevi, İstanbul, 2019.

Şahin, Sümeyra Zeynep: *Erken Cumhuriyet Dönemi Mizah Basınında Kadın Modernleşmesi Tasviri*, Ankara

Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2023.

Şahin, Veysel: “Mehmet Emin Yurdakul’un Şiirlerinde Kimlik Kurgusu ve Benlik Algısı,” *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, C. 2, S. 4, 2016, ss. 117-134.

Şankaya, Gülfem Adile: *Atatürk Dönemi Türk Tiyatrosu: Afife Jale ve Kadın Tiyatrolar*, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2020.

Şencan, Evrim Gürtunca: “Fransızca Basında 1908 Yılı İstanbul Yangınları: Le Moniteur Oriental Örneği”, *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, C. 6, S. 9, 2020, ss. 81-102.

Şeni, Nora: “19. Yüzyıl Sonu İstanbul Basınında Moda ve Kadın Kıyafetleri,” içinde *Kadın Bakış Açısından 1980’ler Türkiye’sinde Kadın*, der. Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993.

Şeni, Nora: “Fashion and Women’s Clothing in the Satirical Press of Istanbul at the End of the Nineteenth Century,” in *Women in Modern Turkish Society*, ed. Şirin Tekeli, Zed Books, London, 1995.

Şenyurt, Oya: “Kurtuluş Savaşı Kartpostallarındaki Simgesel Anlatım ve Romantik Akıma İlişkin Bir Okuma,” *Etkileşim*, C. 5, S. 10, 2022, ss. 12-30.

Şimşek, Yaşar: “Kamuran Şerif [Saru]’in Yeni Kalem Dergisindeki Hikâye ve Tiyatroları Üzerine Bir Değerlendirme,” *Edebî Eleştiri Dergisi*, “Takvîm-i Vekâyi’den 1928 Yılına Süreli Yayınlar ve Edebiyat” Özel Sayısı, Aralık 2021, ss. 448–466.

Tamer Torun, Aytül: “Kurtuluş Savaşı’ndan Tek Parti Dönemine İktidar ve Mizah Basını İlişkisi: Devlet Arşivindeki İzler,” *Gülmenin Arkeolojisi Ulusal İletişim Kongresi Bildiri Kitabı*, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2011.

Taner, Meral ve Başal, Handan Asude: “Cumhuriyetin İlanından Günümüze Türkiye’de İlköğretimde ve İlköğretime Öğretmen Yetiştirmede Niceliksel ve Niteliksel Gelişmeler”, *e-Journal of New*

World Sciences Academy, C.IV, S. 1, 2009, ss. 140-154.

Tanör, Bülent: *Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri (1789-1980)*, Afa Yayınları, İstanbul, 1996.

Tanör, Bülent: *Kurtuluş Üzerine 10 Konferans*, Der Yayınları, İstanbul, 1996.

Tanpınar, Ahmet Hamdi: *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yayına Haz: Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.

Taşkıran, Tezer: *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları*, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1973.

Tavukçu, İbrahim: "Sakarya Meydan Muharebesi Sırasında Anadolu'da Meydana Gelen Toplumsal Tepkiler," *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 33, 2023, ss. 206-235.

Tek, Zeynep: "Mütareke Dönemi Mizah Edebiyatında Haraşo (Beyaz Rus Kadını) İmgesi," *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, C. 8, S. 2, 2021, ss. 345-372.

Tek, Zeynep: "Son Dönem (Anti-Feminist) Osmanlı Mizah Basınında Güzide Sabri'nin Feminist Mizahı: "Tevfik Efendi" Adlı Hikâyenin Romana Uzanan Kurgusu," *Zemin*, S. 4, 2022, 158-181.

Tekeli, İlhan ve İlkin, Selim: *Osmanlı İmparatorluğu'nda Eğitim ve Bilgi Üretim Sisteminin Oluşumu ve Dönüşümü,* Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1993.

Tekeli, Şirin: "Women in Turkish Politics," içinde *Women in Turkish Society*, der. Nermin Abadan-Unat, Brill, Leiden, 1981.

Tekeli, Şirin: "1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar," *Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat*, der. Şirin Tekeli, Birikim Yayınları, İstanbul, 1990.

Tercüman, Çilem: "The Most Fashionable Dream of the 20th Century: Turkish National Fashion," *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* C. 56, S. 56, 2017, s. 93-102.

Tevfik, Rıza: "Kadın Meselesi", *İçtihat*, 20 Şubat 1329 [5 Mart 1914], S. 94, ss. 2097-2101.

Tickner, J. Ann: *Gendering World Politics: Issues and Approaches in the Post–Cold War Era*, Columbia University Press, New York, 2001.

Tikbaş Apak, Fadime: “Türk Halk Anlatılarında Peri,” *Culture Academy*, C. 1, S. 1, 2021, ss. 40-68.

Timur, Taner: *Osmanlı Çalışmaları: İlkel Feodalizmden Yarı Sömürge Ekonomisine*, İmge Yayınları, Ankara, 1998.

Timur, Taner: *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, AFA Yayıncılık, İstanbul, 1991.

Tonga, Necati: “Türk Edebiyatı Tarihinde Mühim Bir Mecmua: Akbaba (1922–1977)”, *Turkish Studies*, C. 3, S. 2, 2008, ss. 665-679.

Top, Hülya: *Resimli Perşembe Dergisi: İnceleme-Tahlilli İndeks- Seçme Metinler*, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2013.

Topal, Coşkun: “Türk-Rus İlişkileri ve Moskova Anlaşması,” *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, C. 4, S. 6, 2018, ss. 313-330.

Topçu, Mine: “II. Meşrutiyet Dönemi Batıcı Aydınların Tesettür Algısı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* C. 12, S. 63, 2019, ss. 378-385.

Topçu, Mine: *II. Meşrutiyet Döneminde Tesettür Tartışmaları (1908–1918)*, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Toprak, Zafer: *Türkiye’de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908 – 1935)*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2016.

Toprak, Zafer: *Türkiye’de Yeni Hayat İnkılap ve Travma (1908 – 1928)*, Doğan Kitap, İstanbul, 2017.

Toprak, Zafer: *İttihat–Terakki ve Cihan Harbi. Savaş Ekonomisi ve Türkiye’de Devletçilik 1914–1918*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2016.

Toprak, Zafer: T*ürkiye’de Ekonomi ve Toplum (1908–1950): Milli İktisat – Milli Burjuvazi*, Türkiye Araştırmaları14, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1995.

Toprak, Zafer: “II. Meşrutiyet Dönemi’nde Devlet, Aile ve Feminizm”, *Sosyo/Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*, C. I, Ankara, T.C.

Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1993, ss. 216-227.

Toprak, Zafer: “Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyeti, Kadın Askerler ve Milli Aile”, *Tarih ve Toplum*, S. 51, 1988, ss 34-38.

Toprak, Zafer: “Erken Cumhuriyet, Kürtaj ya da Iskat-ı Cenîn,” *Toplumsal Cinsiyet Tarihi*, ed. Aynur Demirdirek ve Serpil Sancar, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2017.

Toprak, Zafer: “Erken Cumhuriyet, Nüfus Sorunu ve Çocuk Ölümleri,” *Toplumsal Tarih*, S. 281, 2017, ss. 22-31.

Toprak, Zafer: “İkinci Meşrutiyet Yıllarında ‘Hukuk-ı Nisvân’ ya da Osmanlı Kadın Hukuku,” *Toplumsal Tarih*, S. 248, 2014, ss. 36-46.

Toprak, Zafer: “Mütareke Yıllarında İstanbul’da Hayat: İşgal ve Travma”, *Magma – Baykuş*, S. 45, 2019, ss. 3-15.

Toprak, Zafer: “İstanbulluya Rusya’nın Armağanları: Haraşolar,” *İstanbul Dergisi*, S. 1, 1992, ss. 72-79.

Topuz, Hıfzı: *II. Mahmut'tan Holdinglere Türk Basın Tarihi*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2014.

Topuz, Hıfzı: *100 Soruda Türk Basın Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1973

Toska, Zehra: “İstanbul Hayalhanesinde Beliren Kadın Simaları,” *Osmanlı 5: Toplum*, ed. Güner Eren, Bilim Editörleri Doç. Dr. Kemal Çiçek, Cem Oğuz, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999.

Toska, Zehra: “Cumhuriyet’in Kadın İdeali: Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar,” İçinde *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, ed. Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998.

Töreli, Türkmen: “Osmanlı Devletin’de 1910 Tarihinde Meydana Gelen Kolera Salgını Hakkında Önemli Bir Kaynak,” *Tarih Okulu Dergisi (Journal of History School)*, C. 13, S. 46, 2020, ss. 1371-1387.

Trumpener, Ulrich: *Germany and the Ottoman Empire, 1914–1918*, Princeton University Press, 1968.

Tuğ, Başak: “Gendered Subjects in Ottoman Constitutional Agreements, ca. 1740–1860”, *European Journal of Turkish Studies,* No. 18, 2014, pp. 1-22.

Tuna, Serkan: “Cumhuriyet İstanbul’unda Toplumsal Bir Düzenleme: Ulaşım Araçlarındaki Perdelerin Kaldırılması,” *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi,* C. 41, S. 112, 2025, ss. 579-616.

Tuna, Serkan: “Son Osmanlı Mebusân Meclisi Seçimleri Sürecinde Siyasi Bir Anket: Türk Kadınına Seçim Hakkı Verilmeli mi?”, *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C. 12, S. 23, 2016, ss. 25-52.

Tunaya, Tank Zafer: *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2016.

Tural, Ezgi: “Kemalist İdeoloji İnşa Sürecinde Bir Mizah Dergisi”, SDÜ İfade Dergisi, C. 5, S. 1, 2023, ss. 16-35.

Turan, Namık Sinan: “Modernleşmeyi Semboller Üzerinden Okumak: Son Dönem Osmanlı Kadın Kıyafetinde Değişim ve Toplumsal Tartışmalar,” *Kadın Araştırmaları Dergisi*, S. 12, 2015, ss. 103-138.

Turan, Şerafettin: *Türk Devrim Tarihi II: Ulusal Direnişten Türkiye Cumhuriyeti’ne*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1992.

Tunç Yaşar, Fatma: “Evliliği Kolaylaştırmak: Geç Dönem Osmanlı’da İzdivaç İlanları,” *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, C. 8, S. 4, 2019, ss. 2591-2609.

Türe, Düriye Fatma: *Images of Istanbul Women in the 1920s*, Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007.

Türe, Fatma: “The New Woman in Erotic Popular Literature of 1920s Istanbul,” in *A Social History of Late Ottoman Women,* ed. Duygu Köksal and Anastasia Falierou, Brill, Leiden, 2013.

Türkiye Barolar Birliği: *Türkiye’nin İlk Kadın Avukatı Süreyya Ağaoğlu*, Türkiye Barolar Birliği Yayınları, Ankara, 2008.

Türkoğlu, Ömer (der.): *Binbir Bûse: En Şen, En Şuh Hikâyeler*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2005.

Tütengil, Cavit Orhan: *Yeni Osmanlılar'dan Bu Yana İngiltere'de Türk Gazeteciliği (1867–1967)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.

Ulu, Cafer: "I. Dünya Savaşı ve İşgal Sürecinde İstanbul'da Yaşanan Sosyal ve Ahlaki Çözülme (1914–1922)," *Tarih Dergisi*, C. 58, S. 2, 2013, ss. 87-129.

Unat, İlhan: *Türk Vatandaşlık Hukuku*, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları, Ankara, 1966.

Uyanık, Ercan; Kaya, Mehmet Melik & Elçiçeği, Büşra: "II. Meşrutiyet Döneminde Eğitim Tartışmaları ve 1913 Tarihli Tedrisat-ı İptidaiye Kanunu'nun Uygulanması", *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi,* C. IV, S. 1, 2021, ss. 163-185.

Üçel-Aybet, Gülgün: *Avrupalı Seyyahların Gözünden Osmanlı Dünyası ve İnsanları (1530–1699)*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

Ülken, Hilmi Ziya: *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2019.

Ünal, Mehmet: "Medeni Kanunun Kabulünden Önce Türk Aile Hukukuna İlişkin Düzenlemeler", *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi,* C. , S. 1, 1977, ss. 195-231.

Ünver, Merve: *Eski Türkçe Mizah Dergilerinin Açıklamalı Bibliyografyası (1870–1928)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2013.

Ürel, Melike: *Osmanlı Modernleşme Sürecinde Kadın ve Giyim Kuşamı,* Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yakınçağ Tarihi Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019.

van Os, Nicole: "Gendering Jihad: Ottoman Muslim Women and War during the Early Twentieth Century." In *Jihad and Islam in World War I: Studies on the Ottoman Jihad on the Centenary of Snouck Hurgronje's "Holy War Made in Germany*, ed. Erik-Jan Zürcher, Leiden University Press, 2016.

van Os, Nicole: “Milli Kıyafet: Müslüman Osmanlı Kadını ve Kıyafetinin Milliyeti,” çev. Bülent Keneş, içinde *Türkler*, Cilt 14: *Osmanlı*, ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek ve Salim Koca, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002.

van Os, Nicole A. N. M: *Feminizm, Hayırseverlik ve Vatanseverlik: Osmanlı İmparatorluğu'nda Kadınların Örgütlü Yaşamı*, çev. Mehmet Murat Kemaloğlu, Alfa Yayınları, İstanbul, 2023.

Varlık, M. Bülent: “Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mizah”, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 4, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.

Vatandaş, Saniye & Vatandaş, Celalettin: “Abdullah Cevdet'te Batılılaşmanın Kapsamı ve Yöntemi Sorunu,” *Anadolu ve Balkan Araştırmaları Dergisi* - ABAD, C. VI, S. 11, 2023, ss. 3-29.

Verhey, Jeffrey: *The Spirit of 1914: Militarism, Myth and Mobilization in Germany*, Cambridge University Press, 2000.

Warner, Marina: *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*, University of California Press, 1985.

Wouters, Dinah: “Woman Personified: A Theoretical Framework for the Female Gender of Personifications in Medieval Literature,” *Medieval Feminist Forum: A Journal of Gender and Sexuality*, Vol. 53, No. 2, 2017, pp. 5-37.

Yakut, Kemal ve Yetkin, Aydın: “II. Meşrutiyet Dönemi'nde Toplumsal Ahlâk Bunalımı: Fuhuş Meselesi,” *Kebikeç,* S. 31, 2011, ss. 9-32.

Yalman, Ahmet Emin: *Birinci Dünya Savaşı'nda Türkiye*, çev. Birgen Keşoğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2019.

Yalom, Marilyn: *A History Of The Breast*, Random House, New York, 1997, s. 122.

Yaşar Çeğindir, Neşe ve Kuru, Songül: “Klasikten Moderne Osmanlı Kadın Entarisindeki Silüet Değişiminin İncelenmesi,” *Milli Folklor*, C. 16, S. 121, 2019, ss. 115-127.

Yaşar, Samet: *Mütareke Döneminde İstanbul'da İşçi Hareketleri (1919-1922)*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri, Çalışma Ekonomisi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014.

Yaşar, Selman: *Basındaki Bilgiler Işığında 12. Uluslararası Kadınlar Birliği Kongresi (18–26 Nisan 1935)*, İKSAD Publishing House, Ankara, 2020.

Yazıcı, Nermin: “Yazılı Türk Mizahının Gelişim Sürecinde Batılı Anlamda İlk Mizah Dergisi: Cem,” *Turkish Studies,* C. 6, S. 3, 2011, ss. 1299-1313.

Yıldırım, Nuran: “Besim Ömer (Akalın) Paşa”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.1, 1993

Yıldırım, Yusuf: *Türkiye’de Eğitim ve Kültür Yaşamında Çocuk (1923–1938)*, İstanbul Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2025.

Yıldırım, Yusuf: “Cumhuriyet’in ilk yıllarında Eskişehir’de Bir Okul: Sivrihisar Köy Yatı Mektebi (1925 – 1927)”, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 26, S. 3, 2025, ss. 816-837.

Yılmaz, Hadiye: “1923 Yılı Mizah Basınında Kadınların Seçme-Seçilme Hakkı ve Kadınlar Halk Fırkası”, *Atatürk Yolu Dergisi*, S. 59, 2016, ss. 263-296.

Yolal, Mesut: “Osmanlı Devleti’nin Son Zamanlarında Eğlencenin ve Kumarın Bir Çeşidi Olarak Tombala,” *Journal of History Studies*, C. 10, S. 8, 2018, ss. 197-208.

Yılmaz, Nuray Firidinoğlu: “1923 Nüfus Mübadelesine Mizah Penceresinden Bakmak: Zümrüdüanka” *VAKANÜVİS – Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, C. II, S. 2, 2017, ss. 76-91.

Yılmaz, Nilgün Firidinoğlu: *Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Bir Mizah Gazetesi: Zümrüdüanka*, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2016.

Yurdsever Ateş, Nevin (Haz.): *Yeni Harflerle KadınYolu/Türk Kadın Yolu 1925-1927*, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları, İstanbul, 2009.

Yuval-Davis, Nira: *Cinsiyet ve Millet*, çev. Ayşin Bektaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020.

Yuval-Davis, Nira: & Anthias, Floya: "Introduction," *Woman–Nation–State*, der. Nira Yuval-Davis ve Floya Anthias, Macmillan, London, 1989.

Yuval-Davis, Nira: "Gender and Nation," in *Women, Ethnicity and Nationalism: The Politics of Transition*, ed. Rick Wilford and Robert L. Miller, Routledge, London, 1998.

Yücel, Ömer Faruk: "Türk Mizah Basınının Gelişimi ve Özellikleri Üzerine Tarihsel Bir Değerlendirme," *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 22, S. 2, 2025, ss. 1118-1138.

Yürük, Emre: "Nezihe Muhiddin's Struggle for Women's Political Rights: Mustafa Kemal Atatürk's Stance and the Obstacles to Change," *İmgelem,* C. 7, S. 13, 2023, ss. 735-752,

Yüzer, Feride: "Osmanlı Basın Hayatında Mehmet Tahir Bey ve "Çarşaf Meselesi" Risalesi," *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 42, S. 42, 2016, ss. 329-350.

Zehra Hakkı: "Millî Moda", *İnci*, S. 1, 1 Şubat 1919

Zeyrek, Suat ve Ulutin, Hasan Hakan: "31 Mart İsyanı Üzerine Bazı Düşünceler (13 Nisan 1909)," *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, C. 5, S. 8, 2019, ss. 572-601.

Zeyrek, Suat: "II. Meşrutiyet'te Demokratik Muhalefetin Sonu: Arnavut İsyanları ve Sonuçları," *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 33, S. 2, 2012, ss. 299-336.

Zihnioğlu, Yaprak: *Kadınsız İnkılap Nezihe Muhittin Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

Zorlu, Yaşar: "Alay Gazetesi (1920) Örneğinde Moda, Kadın Figürü ve Batılılaşma," *Sosyal Bilimler Metinleri*, S. 6, 2015, ss. 1-27.

Zürcher, Erik Jan: *Milli Mücadelede İttihatçılık*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987.

Zürcher, Erik Jan: *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

Elektronik Kaynaklar

Akyıldız, Ali: "Tanzimat", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/tanzimat, Erişim Tarihi: 21 Aralık 2025.

Allen, Austin: "The New Colossus." *Poetry Foundation*, (Çevrimiçi) https://www.poetryfoundation.org/articles/144956/emma-lazarus-the-new-colossus. Erişim Tarihi: 5 Ekim 2025

Cevdet Küçük, "Damad Ferid Paşa," *TDV İslâm Ansiklopedisi* (1993), (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/damad-ferid-pasa Erişim Tarihi: 28 Ekim 2025.

Encyclopaedia Britannica, "Phrygian Cap," (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/topic/Phrygian-cap. Erişim Tarihi: 27 Ekim 2025.

Encyclopaedia Britannica, s.v. "Medusa,", (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/topic/Medusa-Greek-mythology. Erişim Tarihi: 27 Ekim 2025.

Eyice, Semavi*:* "Abide-i Hürriyet," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/abide-i-hurriyet Erişim Tarihi: 21 Aralık 2025.

Gülsoy, Ufuk: "Islahat Fermanı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/islahat-fermani Erişim Tarihi: 21 Aralık 2025.

Hanisch, Carol "The Personal Is Political", (Orijinal yayın: 1969), January 2006, (Çevrimiçi) https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf, Erişim Tarihi: 20 Ekim 2025.

İstanbul Tarihi, "Osmanlı İstanbul'unda Halkın Eğlence Hayatı", *İstanbul Tarihi Dijital Ansiklopedi*, (Çevrimiçi) https://istanbultarihi.ist/122-osmanli-istanbulunda-halkin-eglence-hayati. Erişim Tarihi: 25 Ekim 2025

Jahr, Christoph: "Graphic Arts and Advertising as War Propaganda", *1914–1918 Online: International Encyclopedia of the First World War*, ed. Ute Daniel et al., Freie Universität Berlin, 2016, (Çevrimiçi) https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/graphic-arts-and-advertising-as-war-propaganda Erişim Tarihi: 27 Ekim 2025.

"Kasap, Teodor." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/kasap-teodor. Erişim Tarihi; 22 Eylül 2025.

Kırmızı, Abdulhamit: "Ubeydullah Efendi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/ubeydullah-efendi Erişim Tarihi: 21 Aralık 2025.

Kurşun, Zekeriya: "İbrâhim Hakkı Paşa." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/ibrahim-hakki-pasa Erişim Tarihi: 27 Ekim 2025.

Küçük, Cevdet: "II. Abdülhamit", *TDV İslam Ansiklopedisi*, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/abdulhamid-ii Erişim Tarihi: 21 Aralık 2025.

Kültür ve Turizm Bakanlığı: "Hıdırellez Bayramı," *Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü*, (Çevrimiçi) https://aregem.ktb.gov.tr/yazdir?DDD4C94F18D74D12A4329E866153C1C5 Erişim Tarihi: 3 Kasım 2025.

"Kikirik", *Lugatim*, Osmanlıcadan Türkçeye (Çevrimiçi) https://www.lugatim.com/s/kikirik. Erişim Tarihi: 20 Eylül 2025.

Okay, M. Orhan: "Fecr-i Âtî," *Türkiye Diyanet Vakfi İslâm Ansiklopedisi*, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/fecr-i-ati Erişim Tarihi: 10 Eylül 2025.

Os, Nicole van: "Women's Mobilization for War (Ottoman Empire / Middle East)," *1914-1918 Online: International Encyclopedia of the First World War*, (Çevrimiçi) https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/womens-mobilization-for-war-ottoman-empire-middle-east/ Erişim Tarihi: 21 Aralık 2025.

"Teşkilât-ı Esasiye Kanunu (1921)." *T.C. Anayasa Mahkemesi*, (Çevrimiçi) https://www.anayasa.gov.tr/tr/mevzuat/onceki-anayasalar/1921-anayasasi/. Erişim Tarihi: 20 Ekim 2025

Tukin, Cemal: "Girit", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/girit Erişim Tarihi: 17 Ağustos 2025

Türkmen, Zekeriya*:* "Mahmud Şevket Paşa" *TDV İslâm Ansiklopedisi,* (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/mahmud-sevket-pasa Erişim Tarihi: 27 Ekim 2025.

Yücel, Fırat: "Beyoğlu'nda Bir Paten Sarayı: Skating Palace," *Manifold.press,* (Çevrimiçi) https://manifold.press/beyoglu-nda-bir-paten-sarayi-skating-palace Erişim Tarihi: 25 Ekim 2025.

"Marianne", (Çevrimiçi) https://www.elysee.fr/en/french-%20presidency/marianne Erişim Tarihi: 1 Ağustos 2025.

"Punch; or, The London Charivari" (Çevrimiçi) https://www.sciper.org/browse/PU_desc.html Erişim Tarihi: 1 Ağustos 2025)

Wikipedia: "Morituri te salutant," (Çevrimiçi) https://en.wikipedia.org/wiki/Ave_Imperator,_morituri_te_salutant Erişim Tarihi: 10 Ağustos 2025.

"Statue of Liberty (Liberty Enlightening the World)." *Cultural Objects Name Authority (CONA)*, The Getty Research Institute (Çevrimiçi) https://www.getty.edu/cona/CONAFullSubject.aspx?subid=700008418. Erişim Tarihi: 5 Ekim 2025.

"Monuments to Notable Women: Increasing Female Representation in Public Space." *Trinity Women's Review* Vol. V, No. 1, 2021 (Çevrimiçi) https://ojs.tchpc.tcd.ie/index.php/TrinityWomensReview/article/download/2057/601/5665. Erişim Tarihi: 5 Ekim 2025.

Frig başlığı, "Phrygian Cap," *Encyclopaedia Britannica*, (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/topic/Phrygian-cap. Erişim Tarihi: 27 Ekim 2025.

"Bonnet phrygien," *Larousse Encyclopédie*, (Çevrimiçi) https://www.larousse.fr/encyclopedie/rechercher/bonnet%20phrygien Erişim Tarihi: 27 Ekim 2025)